Juan Carlos Dido

RADIOTEATRO Y CULTURA POPULAR

El radioteatro argentino en la época de oro (1930-1950)

MAIPUE

Juan Carlos Dido

RADIOTEATRO Y CULTURA POPULAR

El radioteatro argentino en la época de oro (1930-1950)

MAIPUE

RADIOTEATRO Y CULTURA POPULAR

El radioteatro argentino en la época de oro

(1930-1950)

Juan Carlos Dido

Editorial MAIPUE

Radioteatro y cultura popular. El radioteatro argentino en la época de oro (1930-1950)

Juan Carlos Dido

© 2016 Editorial Maipue

Zufriategui 1153 (1714) Ituzaingó, Prov. de Buenos Aires

Tel./Fax 54-011-4458-0259

Contacto: promocion@maipue.com.ar / ventas@maipue.com.ar

www.maipue.com.ar

Facebook: Editorial Maipué

ISBN: 978-987-3615-84-9

Ilustración de tapa: Mariana Gabor

Diseño de tapa: Disegnobrass

Diagramación: Paihuen

Corrección: Silvina Crosetti

▪

Dido, Juan Carlos Radioteatro y cultura popular : el radioteatro argentino e

▪

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Libro de edición argentina.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por otro cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Introducción

Capítulo I: Cultura popular

Medios de comunicación y cultura popular

La radio, el radioteatro y la cultura popular

Capítulo II: Cultura popular y radioteatro

Los precursores

Los Pérez García y la cultura popular urbana

Representaciones de la familia y sus vínculos

Qué pareja más popular

La trama familiar

Una madre que da consejos

Los diálogos

Capítulo III: La picaresca popular en el radioteatro

Chimbela: un personaje popular para la tipología argentina

Los episodios

Policías y ladrones en el radioteatro

Capítulo IV: La vida es un micrófono: el romanticismo popular

Personajes e intérpretes

Sigue el campeonato

Capítulo V: Cultura popular en las programaciones

Capítulo VI: Lo culto y lo popular en un ciclo perdurable: Las dos carátulas

Dos carátulas: ¿dos culturas?

Capítulo VII: El radioteatro popular en formato chico

Conclusión

Anexo

Un género que merece ser retomado

¿Vuelve el radioeatro?

Radioteatro y política

El León de Francia

Una curiosidad: una obra de radioteatro de Samuel Beckett

Declaración de interés cultural por Diputados del ciclo radioteatral "Permiso para imaginar"

Bibliografía

En memoria de mis padres, Teresa y Antonio

"El radioteatro es un privilegiado entre los géneros dramáticos: no tiene límites en el espacio ni en el tiempo, y sus temas son infinitos. El pasado, el presente y el futuro pueden imaginarse a gusto y placer de los autores; nada puede detenerlos, nada les impide volar a otros mundos, o pasearse por este, en cualquier época y lugar, con absoluta libertad. Pueden producir en los oyentes desde el espanto hasta el amor, desde la compasión hasta el suplicio, desde la risa hasta el llanto.

Así ha sido y así seguirá siendo, mientras alguien escriba y alguien escuche, alguien imagine y alguien lo acompañe creyendo qué sucede y sabiendo qué no sucede, que es una ficción, pero es verdad, porque lo estoy oyendo."

Beatriz Seibel

Introducción

El tema que se propone no abunda en material bibliográfico específico. La búsqueda de documentos e investigaciones permitió recopilar un conjunto de textos impresos y digitales que abordan temas más generales, que incluyen aspectos o cuestiones parciales del radioteatro y la cultura popular.

En La radio, ese mundo tan sonoro, Ricardo Gallo[1] presenta una minuciosa historia de la radiodifusión en la Argentina en su etapa inicial. El capítulo dedicado al radioteatro en su época de oro ofrece datos sobre los ciclos radioteatrales, referencias a guionistas, actores y compañías, sin considerar las relaciones entre los temas de los programas y la cultura popular.

Días de radio, de Carlos Ulanovsky[2], es la exposición de la historia de la radio en la Argentina, desde sus orígenes en 1920 hasta fines del siglo XX. Hay referencias al radioteatro, especialmente en su época de esplendor, con información sobre protagonistas, autores y obras. El libro dispone de abundante material ilustrativo, testimonios y anécdotas, en un plano de minuciosa divulgación.

Mónica Berman[3] hace un aporte en su trabajo incluido en un volumen colectivo, analizando el modo de construcción de las ficciones radiofónicas durante el ciclo inicial del radioteatro Chispazos de tradición, con una mención apenas insinuada del vínculo con el sector popular de la sociedad.

Alelí Gotlip[4] en la versión libro de su tesis doctoral El radioteatro. Jorge Edelman, expone en la introducción ciertos aspectos referidos

al contenido del radioteatro en general. Luego su trabajo se desarrolla como una extensa entrevista en la que Jorge Edelman evoca sus experiencias profesionales con el radioteatro en la Patagonia.

Uno de los libretistas del ciclo emblemático Los Pérez García, Luis María Grau[5], reúne un conjunto de guiones en Los Pérez García y yo. En la introducción, Grau señala la estrecha relación del radioteatro, particularmente del creado por él, con el medio popular, en el que buscaba inspiración para sus temas y personajes.

En dos trabajos que forman parte del libro Medios de comunicación y cultura popular, Jorge Rivera[6] destaca los puntos de contacto e influencia entre ambos fenómenos y remarca el funcionamiento del medio radiofónico como un medio de comunicación popular que reflejó inquietudes y expectativas de las clases medias y bajas.

Los textos que con criterio más amplio tratan cuestiones directamente vinculadas con el tema de investigación son los de Patricia Terrero, Isabella Cosse y María Mercedes di Benedetto. El trabajo de Terrero[7], un fascículo titulado “El radioteatro, la vida de nuestro pueblo”, resalta la asociación del género radiofónico con la cultura popular, de la que la expresión sonora adquiere su sentido, aunque no estudia específicamente ningún ciclo.

Isabella Cosse[8], por su parte, en “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad” analiza con detalle las representaciones de la familia en los principales ciclos radioteatrales de la época de oro y constata la inserción de tipos y situaciones populares en los diversos enfoques de ficción.

En El radioteatro nacional, historia y testimonio, Di Benedetto[9] expone un panorama del género y detalla las formaciones de las compañías, los temas principales que fueron motivo de atención para los autores, el desempeño de actores y actrices y la caracterización de los ciclos agrupados por décadas. Sin estudiar particularmente la cuestión, Di Benedetto señala el estrecho lazo del radioteatro con lo popular.

El planteo apunta a responder ciertos interrogantes: ¿Cuáles son los factores que constituyeron al radioteatro como expresión de algunos elementos de la cultura popular? El trayecto que orientará la búsqueda de respuestas permite trazar una senda sembrada de otras preguntas:

- ¿Qué elementos integran la cultura popular?

- ¿Qué modos de presencia tuvieron en los medios de comunicación?

- ¿De qué manera se articularon estos fenómenos con la estructura social?

- ¿Qué vínculos y rupturas tuvo la cultura popular con la cultura de elite?

- ¿Por qué se considera al radioteatro un género popular?

- ¿Qué aspectos de la cultura popular se expresaron en el

radioteatro en su época de oro?

- ¿Cuáles son los temas más populares de los ciclos más significativos?

- ¿Cómo contribuyó el radioteatro a borrar la frontera entre la cultura popular y de elite?

El radioteatro como expresión de algunos elementos de la cultura popular constituye un objeto de investigación cuyas conclusiones pueden enriquecer el conocimiento de la estructura social, la producción de sentido y la circulación de los discursos sociales, como aportes a una teoría de la sociedad.

El corpus estudiado está constituido por diez ciclos, más el que corresponde al radioteatro infantil, que reflejó contenidos populares de la infancia. Todos pertenecen a la llamada época de oro del radioteatro.

Chispazos de tradición, en el comienzo del desarrollo del género, directo heredero del circo criollo, fue un radioteatro que presentó temas populares de la cultura rural, vinculada con lo gauchesco.

Los Pérez García y ¡Qué pareja! son representativos de la cultura popular urbana expuesta a través de las peripecias y conflictos de la vida familiar en la que la clase media alta de la sociedad argentina, particularmente la porteña, entra en contacto con la clase baja, que se introduce con su idiosincrasia mediante los personajes del servicio doméstico.

Con Estas cosas... de mamá, los temas dominantes de la cultura popular femenina se introducen de la mano de una madre que aconseja según su buen saber y entender con el propósito de ayudar a superar los problemas de la vida cotidiana, especialmente aquellos derivados de las relaciones sentimentales.

La pícara Chimbela es ella misma cultura popular. Es un personaje que asume paródicamente una personalidad popular y la manifiesta sin inhibiciones de la mano de un guionista sumamente creativo.

La presencia de lo delictivo en la sociedad, un asunto que forma parte de la cultura popular, interesada en conocer y hurgar en delitos y delincuentes que operan en la comunidad, se inserta y expone en el ciclo Ronda policial.

El amor, la frustración, el ocultamiento de la identidad, el encuentro y el final feliz, contenidos que afianzaron los lazos del radioteatro con lo popular, aparece hábilmente instalado en la trama de 0597 da ocupado.

Gran pensión El Campeonato y El relámpago son receptáculos del humor popular. El primero, que es el abordado en este trabajo, tiene por escenario un ámbito popular en el que transcurren las acciones, una pensión. Y su tema excluyente es una pasión popular, el fútbol. El otro ciclo presenta una redacción en la que encuentran eco humorístico todos los temas de la calle.

La inclusión de Las dos carátulas en el corpus, un programa que no centraba su atención en temas o personajes populares, obedece al hecho de haber abierto un significativo espacio a un género popular en una radio “culta” y haber contribuido a difuminar el contraste

entre lo culto y lo popular.

Y, como queda dicho, el radioteatro infantil, que comprende varios ciclos, introdujo en el género temas y personajes de la cultura popular juvenil. Se lo aborda en forma general, sin indagar en un ciclo particular.

[1] Gallo, Ricardo (1991-2001): La radio, ese mundo tan sonoro. Volúmenes 1 y 2, Buenos Aires, Corregidor.

[2] Ulanovsky, Carlos (1995): Días de radio. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

[3] Berman, Mónica (2008): "Chispazos de tradición: la construcción de lo ficcional radiofónico". En José Luis Fernández (comp.), La construcción de lo radiofónico. Buenos Aires, La Crujía.

[4] Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro. Jorge Edelman. Rosario, Beatriz Viterbo.

[5] Grau, Luis María (1952): Los Pérez García y yo. Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez.

[6] Rivera, Jorge B. (1985): "Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro"; y "La máquina de capturar fantasmas". En Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (eds.), Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires, Legasa.

[7] Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro, la vida de nuestro pueblo”. Buenos Aires, CEAL.

[8] Cosse, Isabella (2007): “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad”. En Revista de Estudios Sociológicos, Vol. XXV, N° 73, México.

[9] Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional, historia y testimonios. Buenos Aires, Tiempo Sur.

Capítulo I

Cultura popular

Ciertamente, proponer una definición de cultura popular sigue siendo dificultoso. Existen los partidarios de una especie de alienación de las masas. Según esta visión, que aún persiste, la cultura popular no existiría y únicamente se presentaría como remedo de la cultura "culta". En el otro extremo, las perspectivas más cercanas a lo folclórico interpretan la cultura popular como un reducto social que conservaría intacto el espíritu de la tierra, especialmente en países que, como el nuestro, reciben una constante invasión de mensajes foráneos.

Frente a estas dos visiones polarizadas, la mirada de García Canclini[10] aparece como la más lúcida, acorde con la dinámica de los fenómenos culturales. Observó este autor que ambas posturas se identifican porque parten de dotar a los medios de comunicación de un poder omnímodo que en realidad no poseen. Suponiendo que las operaciones efectuadas por los medios masivos con las culturas tradicionales fueran el recurso clave del imperialismo para imponerse, entonces, sostiene Canclini:

"La tarea prioritaria del antropólogo, el sociólogo, el historiador, es estudiar las costumbres tradicionales que se pierden, las herencias en desintegración. Investigar la cultura se reduce entonces a investigar las culturas populares dentro de estas, a conocer y rescatar lo que se desvanece o es amenazado por el desarrollo urbano industrial."

Como surge de estas expresiones, la cultura popular se convertiría en algo muerto, e investigarla resultaría una tarea arqueológica.

Este malentendido se debe, en buena medida, a la exclusión de todos los aspectos económicos y materiales que son inherentes a la cultura popular, con la consecuencia del predominio de una visión espiritualista. La mercantilización, el comercio, el cálculo económico, sin embargo, nunca han estado fuera de la producción cultural y artística, como ha demostrado Raymond Williams[11] para el caso del arte de elites. En el caso de las manifestaciones populares, la mezcla o hibridación de tradición, estética y mercancía se torna todavía más compleja.

Compartimos sobre el tema el planteo de Williams:

"¿Comprendemos la cultura como las artes, como un sistema de significados y valores, o como un estilo de vida global y su relación con la sociedad y la economía? Los interrogantes deben plantearse, pero es sumamente difícil que seamos capaces de ofrecer una respuesta a menos que reconozcamos los problemas que se hallan implícitos en los conceptos de sociedad y economía, que han sido transmitidos a conceptos tales como 'cultura' en virtud de la abstracción y la limitación que caracterizan a tales términos."

Como se ve, los dos autores citados procuran cercar el concepto de cultura popular, sin llegar a precisión alguna ni hallar una definición, aunque sea aproximada, de su alcance. Stuart Hall[12] expuso hace años las dificultades que implica el uso del adjetivo popular y consideró tres acepciones.

Una de ellas identificaba lo popular como lo propio del consumo masivo. Planteaba entonces el tema de la manipulación de las industrias culturales y reconocía que las clases populares están en permanente contacto con las instituciones culturales de la producción cultural dominante; interactúan con ellas, ya que las relaciones culturales son siempre dinámicas.

“Tomemos el significado más racional: las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Esta es la definición ‘de mercado’ o comercial del término: esta es la definición que pone malos a los socialistas. Se la asocia acertadamente con la manipulación y el envilecimiento de la cultura del pueblo.”

Otra idea se refería a lo que el pueblo hace. Este es un concepto demasiado abarcador, vinculado con la oposición pueblo/no pueblo y las tensiones entre la cultura dominante y la periférica, esto es entre la de elite y la popular. Se trata de tensiones relativas, porque los contenidos cambian: lo que hoy es popular puede pertenecer mañana a la cultura “culta” y viceversa.

“Con la segunda definición de ‘popular’ es más fácil vivir. Se trata de la definición descriptiva. La cultura popular son todas aquellas cosas que ‘el pueblo’ hace o ha hecho. Esto se acerca a una definición ‘antropológica’ del término: la cultura, la movilidad, las costumbres y las tradiciones del ‘pueblo’. Lo que define ‘su estilo distintivo de vivir’.”

La tercera acepción, que es la adoptada por Hall, se refiere a formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. Lo cultural aparece como una dialéctica, un campo en constante movimiento en el que se articulan relaciones de dominación y subordinación. Es la lucha de clases en la cultura y por la cultura.

“Así que me quedo con una tercera definición de ‘popular’, aunque

es bastante insegura. En un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. En este sentido, retiene lo que es valioso en la definición descriptiva. Pero continúa insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la 'cultura popular' en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural."

Se admite en el enfoque de este trabajo que "cultura popular" escapa a una delimitación clara del concepto. Los autores mencionados, de reconocido prestigio en la materia, no han podido ceñir la idea de modo inconfundible. Han logrado, sin embargo, reconocer un conjunto de connotaciones que permiten identificar un fenómeno complejo por lo evidente de su presencia activa en la sociedad, aunque se muestre inasible a las expresiones conceptuales.

Medios de comunicación y cultura popular

Desde principios del siglo XX, los llamados medios de comunicación masivos, diarios y revistas, radio y televisión, según el orden en que se fueron expandiendo, favorecieron el surgimiento de la sociedad de masas. En el proceso, también se registró un efecto inverso: el desarrollo de la sociedad de masas estimuló notoriamente el crecimiento de los medios. Junto con otros fenómenos sociales, como la industrialización, la conformación de las grandes urbes, las migraciones rurales hacia las ciudades, produjeron importantes cambios en la forma de vida, la participación política y el disfrute de los bienes culturales.

Como señala Jesús Martín-Barbero[13]:

"Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Solo un enorme estrabismo histórico y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta."

Impulsada por los medios de comunicación, la cultura popular estalla de sus reductos folclóricos y pintorescos y se integra en la sociedad de masas.

Luis Sandoval[14] destaca el vínculo estrecho con los medios masivos:

"Desterrados ya los prejuicios que le negaban a las culturas

populares su propia posibilidad de ser culturas, al mismo tiempo que aquellos que le adjudicaban el inmovilizante papel del museo, debemos ahora discriminar el papel que los medios de comunicación de masas cumplen en su relación con la cultura popular.

Los medios de comunicación masivos cumplen un doble rol: por un lado posibilitan el surgimiento, a partir de fines del siglo XIX, de lo que conocemos como sociedad de masas, por la otra son consecuencias de este surgimiento. La industrialización, las migraciones del campo a la ciudad, la conformación de grandes ciudades y, obviamente, la aparición de los modernos medios de comunicación, produjeron una transformación en las formas de vida, participación política y social y disfrute de los bienes culturales.

En este contexto la hibridación de las expresiones de la cultura popular con las necesidades formales de los medios masivos desembocan en la generación de un estilo particular. Son testigos de esto el periodismo de masas (con el paradigmático caso para Argentina de Crítica), la radiofonía y los formatos de televisión populares.”

La radio, el radioteatro y la cultura popular

Por sus características particulares, la radio se convierte en el medio más popular. Su bajo costo, de emisión y de recepción, el código accesible (no requiere alfabetización previa), y su alcance a los lugares más apartados, hace de ella el medio más universal. Como ningún otro medio, la radio ha contribuido, quizás sin proponérselo, a borrar o desdibujar los límites, estrechos y arbitrarios, entre las culturas culta y popular.

En el transcurso del siglo pasado, la elite modificó el concepto dominante sobre "cultura popular", reconociendo en sus manifestaciones valores tan legítimos y auténticos como aquellos que definían la "alta cultura". Paralelamente, la cultura popular se fue integrando al campo de la cultura, sin adjetivos, diluyendo las fronteras artificiales a favor de un mutuo reconocimiento de las producciones surgidas en la vida social.

Este proceso no fue exclusivo de la Argentina; se desarrolló en toda Latinoamérica, con características comunes y elementos diferenciadores, alterando profundamente el sentido de lo popular. Carlos Monsiváis[15] detalla el fenómeno:

"Todavía a mediados del siglo XX, las elites califican de 'primitivos' a la mayoría de los habitantes de América Latina, y se complacen en la teoría del pueblo ignaro y abúlico, del vulgo irredimible. Y a favor de su tesis ya no mencionan la ferocidad en los campos de batalla, sino los gustos deleznables o las cifras del consumo popular de películas, revistas, radionovelas, diarios deportivos. Esta degradación 'gozosamente asumida' reafirma la sentencia en la pared: la pobreza es una elección, y quien nace pobre se obstina en

seguir siéndolo, por desidia, pereza, o la felicidad que otorga la simpleza de alma. (Esto se agrava si se trata de indígenas, el pueblo invisible por antonomasia, de voluntad yerta y carácter circular).

A la industria cultural que se afirma en los años cuarenta acuden empresarios ávidos de nuevas zonas de inversión, literatos en embrión o en decadencia, jóvenes intuitivos en pos del filón del porvenir. Ellos inventan la psicología del espectador promedio, basándose en sus prejuicios y, ocasionalmente, en sus juicios mitológicos. Y los asistentes a los cines exigen su representación en la pantalla, y les da igual si es a través de arquetipos o de estereotipos. Gracias a eso, surge masivamente la visión divertida y generosa de lo popular, alejada de la descripción de crueldades, angustias, desastres psicológicos que corresponden al desgaste prematuro de las vidas. Si el Pueblo colma las salas y los lugares que se improvisan como salas, lo hace para contemplar imágenes a fin de cuentas de alabanza a su condición. Surge, entre 1935 y 1955, aproximadamente, la idea de lo popular que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos gleba y plebe, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos."

En la parte final del párrafo transcripto, Monsiváis adjudica al cine el impulso de transformación de lo popular, pero es indudable que, en el período inicial del proceso, la radio fue protagonista, o coprotagonista, de los cambios.

La cultura "culta", encerrada en las elites que se consideran propietarias de bienes refinados que identifican a las clases altas, adaptó algunos contenidos que encontraron vías de difusión masiva a través de los medios. Y la cultura popular logró espacios de coexistencia al expandir su incontenible presencia, especialmente en la radio. Lo culto y lo popular encontraron en ella un camino de recíproco conocimiento e influencia, superando las barreras de la confrontación y el estatus social. La confluencia se logró, aunque

con algunos choques discursivos, según lo atestigua Jorge B. Rivera[16]:

“Consumidos por millones de oyentes y espectadores, halagados y promovidos por cierto periodismo, censurados por educadores, sociólogos y filósofos, reivindicados e inclusive exaltados por no pocos críticos de la cultura kitsch, los radioteatros y teleteatros se convirtieron para muchos en la auténtica bestia negra de los medios masivos, en una suerte de ominosa antipartícula que actuaría con consecuencias previsiblemente desastrosas sobre las partículas simétricas del arte, del buen gusto y de la lucidez social e individual.”

Según los datos conocidos, la emisión inicial de la radio en la Argentina, el 27 de agosto de 1920 desde el teatro Coliseo, fue captada por unos cincuenta receptores, que se calcula era la cantidad de aparatos de galena en posesión de potenciales oyentes. En los años siguientes, el nuevo medio de comunicación tiene una rápida y firme expansión. Van surgiendo varias emisoras y la incorporación de tecnología produce receptores en escala industrial y a precios asequibles para el gran público.

En poco más de veinte años, se instalan unas treinta emisoras en el área metropolitana, sin contar las que comienzan a funcionar en el interior del país. En 1925 había 125 mil aparatos receptores, una década después existían 600 mil y hacia 1945 se estima que 2.5 millones de hogares contaban con un radiorreceptor en el país.

La masiva difusión de la radio fue producto del desarrollo tecnológico que respondió a demandas de la vida social respecto de necesidades de información, comunicación y participación comunitaria. La radio, a su vez, provocó y estimuló cambios políticos, culturales y socioeconómicos. Al principio, si bien los

contenidos de las programaciones ofrecían cierta variedad, predominaba la difusión de grabaciones musicales. Al ritmo de la expansión del medio, se fueron incorporando actuaciones en vivo, transmisiones deportivas, noticieros, concursos, charlas culturales, humor y el radioteatro.

La radio se convirtió en el espectáculo fundamental de la familia argentina. Un espectáculo que ocupaba el escenario de los hogares y también tenía sus salas de exhibición en los estudios de las emisoras. Con la repercusión del radioteatro, también se instaló en salas del interior en las que se representaban adaptaciones de las obras.

"La radio fue una fábrica de estrellas para el espectáculo y la vida de los artistas ganó un espacio fundamental en las revistas de la época que, combinadas con los enormes auditorios de las emisoras, llevaron al centro de la escena una forma específica de expresión: el radioteatro."[17]

Monsiváis[18] interpreta los efectos de las innovaciones tecnológicas de la comunicación sobre la inserción social de la cultura popular:

"La tecnología es la visión del mundo que reconcilia formas literarias y gustos populares. La operación que exalta cumbres de lo popular es sin duda una moda, y como tal se extinguirá entre oportunismos, imitaciones, declamaciones populistas, reducción de letras de boleros a tratados filosóficos, poesía prefabricada y nuevas concepciones mecánicas del pueblo. O tremendismos sexuales y policíacos. Pero hay algo irreversible: desaparecen numerosas contenciones sociales y aminora considerablemente, en lo que a sectores ilustrados se refiere, el duelo entre alta cultura y cultura popular, disyuntiva inconveniente, porque el siglo XX ha ratificado la fusión constante de los dos adversarios ancestrales."

La función integradora de la radio y su inserción en la cultura de las ciudades y de ámbitos regionales modificó estilos de vida y fue formadora de un estándar cultural mediado por una nueva tecnología.

Patricia Terrero[19] describe:

“La cultura de la radio había constituido en aquellos años, un mundo en el que confluían la información y sobre todo el entretenimiento y en el que se cruzaban los relatos y los espectáculos que habían configurado el imaginario popular desde fines del siglo XIX. En la radio se encontraban los héroes del folletín y la novela popular, junto con las historias que la industria cultural había difundido a nivel mundial a través del cine norteamericano y la literatura de masas. Pero además, la radio de esa época interconectaba –de una manera que no había logrado la prensa– el espacio nacional.

Las migraciones internas eran, por entonces, el resultado de la crisis del treinta y la de las economías regionales, pero también de la imagen de la ciudad que presentaban la radio y el cine. Por otra parte, los provincianos que confluían a las grandes ciudades del litoral y sobre todo, a Buenos Aires, ocupaban espacios simbólicos antes reservados a la burguesía, lugares de la ciudad, espacios en los medios, en la canción popular, en historietas como Buenos Aires en camiseta. La masificación de la ciudad se expresaba en la masificación de la política. Eran años –como dice Landi– en que ‘amplios sectores laborales salían de la situación de marginalidad simbólica con que estaban representados (o negados) en la visión conservadora’ y salían de esa marginalidad en los lugares de encuentro y socialización en los que se construía la nueva identidad de esos sectores: la Plaza de Mayo, el sindicato, la fábrica, los lugares de diversión, los medios masivos, el discurso político.”

[10] García Canclini, Néstor (1977): Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación. Buenos Aires, Grijalbo.

[11] Williams, Raymond (1982): Cultura: sociología de la comunicación y del arte. Buenos Aires, Paidós.

[12] Hall, Stuart (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En Ralph Samuel (ed.), Historia popular y teoría socialista. Barcelona, Crítica.

[13] Martín-Barbero, Jesús (1991): De los medios a las mediaciones. Barcelona, Gili; pág. 135.

[14] Sandoval, Luis (2004): "Radioteatro y cultura popular: Placer y mercado en los medios de comunicación". Disponible en: http://www.comminit.com/en/node/149858/37. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

[15] Monsiváis, Carlos (2000): Aires de familia. Barcelona, Anagrama, págs. 24-25.

[16] Rivera, Jorge B. (1985): "Los avatares…; pág. 46.

[17] Matallana, Andrea (2006): "La radio en la Argentina". Revista Todo es Historia, Nº 464, Buenos Aires.

[18] Monsiváis, Carlos (2000): Aires…; págs. 43-44.

[19] Terrero, Patricia: “Imaginario social en la argentina moderna”.

Capítulo II

Cultura popular y radioteatro

La cultura popular encontró en el radioteatro un camino de participación activa para lograr y demostrar su legitimidad mediante el ejercicio del poder de la palabra y la integración a la lucha simbólica diaria en el marco que detalla Pierre Bourdieu[20]:

"En suma, la ciencia social debe englobar en la teoría del mundo social una teoría del efecto teórico que, contribuyendo a imponer una manera más o menos autorizada de ver el mundo social, contribuye a hacer la realidad de este mundo: la palabra o, a formatiori, el refrán, el proverbio y todas las formas de expresión estereotipadas o rituales son programas de percepción y diferentes estrategias, más o menos ritualizadas, de la lucha simbólica diaria. […] Pero, más profundamente, es preciso examinar la parte que corresponde a las palabras en la construcción de las cosas sociales, y la contribución que la lucha de las clasificaciones, dimensión de toda lucha de clases, aporta a la constitución de clases, clases de edad, clases sexuales o clases sociales, pero también clanes, tribus, etnias o naciones."

La radio le abrió a la cultura popular el espacio expresivo de sus manifestaciones. Sus contenidos ficcionales se organizaron en un género específico: el radioteatro, el género de ficción por excelencia de las culturas populares latinoamericanas. En la visión de Martín-Barbero, el origen del melodrama debe rastrearse en los relatos fantásticos del medioevo, pasando por la literatura de cordel, los cómicos ambulantes, el teatro del pueblo, el circo, la literatura de folletín, hasta llegar a las modernas manifestaciones melodramáticas: radioteatro y teleteatro.

El radioteatro surge del cruce de dos preferencias de la cultura

popular: la radio y el melodrama. Se reconoce a nuestro país como pionero del género. Este liderazgo obedeció a la temprana aplicación de la técnica radiofónica y sus efectos. En la Argentina se realizó la primera emisión con carácter de programa de radio en 1920, y también fue el primer país en incorporar avisos comerciales. A ello se suma una sólida tradición de teatro popular.

El carácter inaugural de nuestro país lo reconoció Martín-Barbero[21]:

“En América del Sur, los maestros del radioteatro fueron los argentinos.”

El antecedente inmediato del radioteatro se encuentra en el circo criollo, que había insertado en la parte final de las actuaciones circenses un simple escenario para representaciones populares melodramáticas.

El circo llegó a estas tierras a mediados del siglo XIX, traído por compañías europeas que rápidamente se afincaron en la región. Se trataba del circo tradicional, cuyas funciones comprenden la actuación de artistas populares en diversas disciplinas y destrezas: payasos, equilibristas, malabaristas, domadores.

Afincado en esta geografía, pronto experimentó una transformación distintiva, que lo convirtió en el circo criollo: la incorporación, en la década de 1880, de la pantomima primero, y luego de adaptaciones de folletines. Las funciones del circo criollo tenían dos secciones: en la primera se presentaban los números circenses, y, en la segunda, sobre un tablado o escenario, se montaba una obra teatral, en general de temática rural o gauchesca.

Se tiene constancia de que la primera obra representada en el circo criollo fue Juan Moreira, adaptación de la novela de Eduardo Gutiérrez, lo que prueba la interrelación de los géneros populares.

Circo y radioteatro se insertaron y promovieron la cultura popular, según lo atestigua Beatriz Seibel:

"El radioteatro llegó con sus giras a lugares donde no llegaba ningún otro espectáculo y acercó el teatro a públicos de todo el país, así como lo hizo el circo criollo hasta la década de 1960. El radioteatro y el circo criollo hicieron fructíferos intercambios, cuando las compañías de radio se presentaban bajo las carpas."

Los radioteatros iniciales contenían una mezcla de canciones folclóricas, dramas, relatos y recitados expuestos en un ambiente campesino. Paulatinamente, el género se normaliza en un conjunto de capítulos seriados con predominio del melodrama. La diversificación temática permitió ampliar sensiblemente el público. Surgieron radioteatros históricos, policiales, infantiles, sentimentales y adaptaciones de obras del teatro clásico y de novelas de autores reconocidos. La estructura y contenidos melodramáticos fueron la base popular sólida sobre la que se desarrolló el radioteatro, como argumenta Alelí Gotlip[22]:

"Pero principalmente fue la matriz melodramática la que aseguró la sobrevivencia de lo popular en el radioteatro. La gran mayoría de las temáticas radioteatrales se centraban en historias sentimentales. Aunque otras modalidades se practicaban –novelas históricas, historial del arrabal porteño, radioteatro policial, infantil, adaptaciones de clásicos de la literatura y el cine, historias gauchescas– las temáticas siempre se estructuraban en base al melodrama. Gracias a esa expresividad, a la esquematización de personajes y a ciertas temáticas se incentivó la identificación del

público.”

El carácter popular del radioteatro no es una condición aleatoria, sino esencial del género, según lo reconoce el autor de gran parte de los libretos de Los Pérez García, Luis María Grau[23]:

“No hay éxito popular absoluto ni durable si no contiene en sí mismo algo de la esencia de ese pueblo que decreta su triunfo. Aquello tan socorrido que dijera Lope de Vega de que ‘el pueblo es necio y por lo tanto es justo hablarle en necio para darle gusto’, encuentra su más rotundo mentís en el propio autor de la frase, que nunca le habló en necio al público y que es y será uno de los más geniales autores del teatro universal. Y autor popular, no de minorías, porque Lope de Vega fue de los escritores que supo que el hombre que se sienta a escribir tiene la obligación de hacerse entender por todo el mundo y que las únicas obras verdaderamente eternas son las que siempre fueron populares.”

Y Gotlip[24] ratifica el vínculo inseparable del radioteatro con la cultura popular, en sus contenidos y en la incorporación simbólica de los sectores populares de la sociedad:

“La práctica radioteatral permitió que los sectores populares comunicaran sus experiencias, su memoria colectiva y que configuraran en un formato nuevo –el radioteatral– sus sentidos colectivos, sus conocimientos.

Entonces, el radioteatro se constituyó como uno de los canales de inserción de la cultura de los sectores populares en las nuevas tecnologías. También fue uno de los mediadores entre las relaciones campo-ciudad (que nuestro país vivió como conflictivas durante mucho tiempo) al facilitar redes de comunicación y el acceso a

saberes colectivos. La radio y en especial el radioteatro funcionaron como lugares de encuentro en tiempo de cambios acelerados. Formas de resistencia de una etapa de cambios, intentos de afirmación de la identidad que hacen posible la sobrevivencia y manifestaciones de un tejido cultural y de lazos solidarios que señalan una forma de integración urbana, la de los provincianos."

Por su parte, Beatriz Seibel fundamenta el vínculo original entre el radioteatro y la cultura popular:

"La radio, el nuevo medio de la época después de 1920, tiene gran aceptación después de 1930 entre las clases populares, por ser accesible en los hogares y tener contenidos de gran interés para esos públicos. Uno de esos contenidos, el radioteatro, cautiva por la posibilidad de desarrollar con la imaginación la entrada a otras realidades."

A su vez, Carlos Ulanovsky destaca el carácter popular de género y temas:

"La ortodoxia cultural siempre los rechazó, por pensar que esa literatura hablada le escamoteaba algo a los libros y a la formalidad del género teatral. La cultura popular, en cambio, le abrió las puertas a los radioteatros y los adoptó como antes había celebrado y tolerado a otros géneros aparentemente menores. El fenómeno empezó a revertirse a finales del siglo XX cuando reconocidísimos intelectuales como Umberto Eco o Gabriel García Márquez empezaron a reflexionar sobre el género y a reivindicarlo, a, digamos, bendecirlo. Tal vez ellos hayan sido los primeros en reconocer que detrás de muchos había importantes escritores, actores, directores.

Hubo un estilo de radioteatro popular que resultó evidente heredero del circo criollo, del folletín en entregas, del llamado teatro bárbaro del interior del país, de los artistas trashumantes y de, en general, muchas otras expresiones culturales que acercaban o naturalizaban el acercamiento del interior a la ciudad, tal y como sucedió en las décadas de 1940 y 1950 durante el inicial peronismo. Muchos de los temas del radioteatro influyeron sobre la realidad social de cada momento: el radioteatro recogió un imaginario ciudadano, junto con mitos barriales y emblemas que antes habían sido también estandartes del tango y del sainete."

La popularidad alcanzada por el género llevó a utilizar procedimientos propios de la industria cultural. Como señala Patricia Terrero[25]:

"El éxito impulsa la creación de formas alternativas de difusión y venta del mensaje: el radioteatro se teatraliza, se venden álbumes con las fotografías de los integrantes del conjunto, los libretos y partituras de las canciones características del programa se editan y se venden en los quioscos. Por otra parte, el éxito determina la prolongación de la historia que se escribe sobre la marcha y a un ritmo acelerado de producción condicionado por las entregas diarias y la creciente demanda del mercado."

Tales circunstancias imponían a los guionistas una forma de trabajo exigente y constante, sometidos a las exigencias del público cambiante y a la evolución de los efectos de la historia. Algunas tramas se prolongaban, otras se reducían, otras alteraban las tipologías de los personajes y partes del argumento inicial, estableciéndose una interrelación dinámica entre el autor y el público.

Además, en ejercicio de ese funcionamiento, los guiones eran más

bien bosquejos que no contenían el producto final completo. Los mismos actores se encargaban de darle vida al guión, durante las audiciones y las giras de las compañías por los barrios urbanos y las ciudades del interior, donde se ponía en escena una versión reducida de la obra.

Las particularidades de los guionistas de radioteatro y el modo de creación de una obra son objeto de las observaciones de Eduardo Romano[26]:

"Es comprensible, a esta altura, que el eje del fenómeno radioteatral no haya sido hablando con rigor, un escritor, sino alguien que reuniera simultáneamente dotes de folletinista, para armar tramas cautivantes y complicadas; de dramaturgo, para que sus diálogos resultaran fluidos y efectivos; de director escénico, para coordinar y afiatar la labor del género actoral [...] Condiciones que se actualizaban y potenciaban, sobre todo durante esas giras fulminantes y agotadoras que realizaba, por lo común, los fines de semana."

El radioteatro se planteó como nuevo género de creación artística. Puede afirmarse que constituye un género híbrido. Por su soporte textual, se conecta directamente con la literatura. Por su necesidad de representación, se inserta en el mundo del espectáculo. Por su dispositivo, según denominación de Oscar Traversa, ingresa en lo que se llama ahora la industria cultural. Se establecieron, en consecuencia con este fenómeno, nuevas relaciones entre los géneros "cultos" y los "populares", iniciándose en la práctica un borrón en los límites entre ambos estilos, acercamiento que la teoría reconocería y promovería después.

Si se toma en consideración este enfoque, debe admitirse que el radioteatro funciona como una práctica discursiva, que trasciende la

idea de género híbrido. Se trata, en realidad, de un discurso social inclusivo que pone en juego una compleja pragmática de representaciones sociales mediante la utilización de todos los recursos del código radiofónico, con anclaje en el mensaje lingüístico oral.

Es cierto que el formato literario se resuelve en diálogos, pero es más apropiado reconocer que el discurso se desarrolla en un estilo conversacional, reconocible en los modos expresivos de los personajes y en la presencia persistente de funciones fáticas y conativas del lenguaje.

En este sentido, es válido aplicar al radioteatro las características del discurso conversacional que Binasco[27] adjudica a ciertos formatos periodísticos:

"La conversación cotidiana es llevada al plano de la conversación periodística, la alternancia de turnos que caracteriza el modo de conversación cotidiana, aquí, es planteada y dirigida por el conductor con fines estratégicos, que se extienden al empleo mismo de ciertas variaciones en las formas sonoras.

[...]

En estos nuevos y grandes formatos radiofónicos ya no se le habla al oyente en forma directa y en tercera persona como en los noticieros radiofónicos, sino que se construye un escenario dialógico al que se lo invita a participar como a un tercero ausente que, sin embargo, está omnipresente en la estructura enunciativa y narrativa de este discurso.

[...]

La estructura conversacional de su discurso tiene razón de ser en su destino: el oyente, en su carácter del “tercero ausente”. Pero en ella coexisten los diferentes niveles de diálogo.

Una de las características sustanciales de la conversación espontánea es que sus manifestaciones enunciativas son caóticas e impredecibles salvo en lo que atañe a la cesión de turnos o el abandono del turno de habla. Entre estas últimas peculiaridades están los modos de apertura, enlace y cierre que se producen en el intercambio de turnos en el discurso espontáneo, es decir, el mínimo orden que se establece en la conversación espontánea o cotidiana.

[...]

En los magazines periodísticos los cambios de turno de habla se registran en un proceso que impulsa la progresión del discurso conversacional. Estos cambios no se garantizan, solamente, con los fenómenos de interrupción y abandono de turnos, a los que está sometida la conversación espontánea.”

La diferencia entre la conversación expresada en los magazines y la utilizada en los radioteatros reside en que, en estos, se mantienen y refuerzan las actitudes de la conversación cotidiana.

Desde el comienzo, casi pegado a la radiodifusión misma, el radioteatro surge con una fuerza que lo instala firmemente en el medio y le otorga un dinamismo expansivo que se concreta en

forma paralela con la rápida difusión de la radio y la proyección de contenidos. Luis María Grau[28] observa el fenómeno:

“El radioteatro surge con fuerza poderosa, creando el teatro sin imágenes, donde una literatura buena o mala, sustituye y ayuda a crear la fantástica visión. ¿Cuál es el campo? ¡Inmenso, extraordinario! Es el campo de la imaginación.”

La cultura popular en la configuración y expresión que le da el radioteatro trasciende el imprescindible estudio interno o inmanente del género y del medio, también popular, que pone su tecnología al servicio de sus manifestaciones. En la cuestión están implicadas las relaciones del género y del medio con los otros factores o componentes sociales de los que adquiere su sentido integral. En este sentido, importa atender a la mirada de Eliseo Verón[29]:

“Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras ‘condiciones de producción’, y a las segundas ‘condiciones de reconocimiento’. Generados bajo condiciones determinadas, es entre esos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales.”

La cultura popular fue impregnando al radioteatro mediante la transposición de matrices de un medio a otro, como ocurrió con el melodrama, el folletín, la oralidad, el criollismo, la superstición. De esas fuentes, seguramente la más influyente fue el melodrama. Como afirma Alelí Gotlip[30]:

“La gran mayoría de las temáticas radioteatrales se centraban en historias sentimentales. Aunque otras modalidades se practicaban –novelas históricas, historias del arrabal porteño, radioteatro policial, infantil, adaptaciones de clásicos de la literatura y el cine, historias gauchescas– las temáticas siempre se estructuraban en base al melodrama. La presencia del melodrama requería ser expresada de una manera que resaltara el exceso, el desborde de los sentimientos (gritos desmedidos, tonos patéticos y expresiones desbordadas). Gracias a esa expresividad, a la esquematización de personajes y a ciertas temáticas se incentivó la identificación del público. En esa escenificación esquemática de una compleja tensión entre buenos y malos, el amor y el odio que luego era resuelta, se le brindaba un refugio, un alivio a un público compenetrado. Al mismo tiempo se le ofrecía posibilidades de comprensión y aceptación de situaciones complejas y angustiantes y posibilidades de decodificación claras, sencillas y estables en contraposición a los cambios y a la complejización de la vida moderna.”

Las líneas temáticas y retóricas del radioteatro se abrieron paulatinamente en varias ramas: gauchesca, con Chispazos de tradición, de González Pulido; policial, con Ronda policial, de Ramón Cortés; histórica, con Bajo la Santa Federación, de Héctor Blomberg y Carlos Viale Paz; familiar-costumbrista, iniciada con La familia de Pancha Rolón, de Ricardo Bustamante, que tuvo su máxima expresión en Los Pérez García y ¡Qué pareja Rinsoberbia!; romántica, con las series de Nené Cascallar.

Acerca de la apertura temática del radioteatro, explica María Mercedes di Benedetto[31]:

“La madre, el amor, el gaucho, las mujeres y la vida cotidiana –menuda y barrial– fueron algunos de los puntos centrales de las tramas. En la búsqueda de temas y fórmulas de segura repercusión, la radio se nutre de la novela popular, fuente aprovechada ya por otros medios, como el cine o la historieta. La variedad mezcla

relatos de capa y espada, de aventuras, policiales e históricos y la novela sentimental o rosa que termina imponiéndose. Luego habrá un teatro infantil, una familiar y costumbrista, uno de línea gauchesca y un radioteatro específicamente dirigido al público femenino de clase media que gustaba de las historias de amor con final feliz."

Por su parte, Ricardo Gallo resume el temario fundamental del género:

"En general las historias se desarrollaban dentro de un contexto más cercano a la conciliación de clases que a la lucha de clases; más cercano a la concordancia que al enfrentamiento, con un contenido axiológico ejemplarizador en el que predominaban valores fundamentales, como la familia, la moral, el trabajo, el sacrificio. Esto no quiere decir que el género se mantuvo ajeno a la realidad social en general. Tal vez lo acertado sería reconocer que hubo tópicos significativos que se excluyeron, en beneficio de otros que no lo eran tanto. Pero esta era la postura general de la radio de la época."

La radio como medio popular, y el radioteatro como género parecen ajustarse sin resistencia a las tres definiciones de "cultura popular" enunciadas por Hall y expuestas anteriormente:

- Las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo.

- Todas aquellas cosas que "el pueblo" hace o ha hecho.

- Aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares.

Los precursores

Se considera a Francisco Mastandrea como el primer actor-director que realizó un radioteatro. Verdadero precursor del género, entre las numerosas obras que difundió, melodramas de llanto incontrolable, se destaca La caricia del lobo. En las historias de Mastandrea abundan relatos de amores de las tres "t", triunfantes, truncos y trágicos; también, tramas lacrimógenas de relaciones frustradas, madres o novias abandonadas, fidelidades incólumes y traiciones crueles; todas experiencias encarnadas por actores y actrices que compartían sus alegrías y dolores con un público al que la radio había dotado de una sensibilidad alerta. Patricia Terrero[32] reseña los inicios:

"En ese marco, cuando a comienzos de 1929 parecía agotarse una audición de música campera conducida por Roberto Torres y Francisco Mastandrea, este último inspirado en las novelas por entregas tan en boga en aquella época, crea La caricia del lobo, una novela radial, la primera obra radiofónica que no concluiría en un solo día o en el espacio de una audición. Hasta ese momento, se habían difundido programas unitarios de teatro radial (en 1924 Federico Mansilla con un conjunto vocacional representa El rosal de las ruinas de Belisario Roldán y entre 1926-27, Mansilla con Orfilia Rico y Angelina Pagano forma una compañía que representa obras de autor nacional) y programas como el mencionado de Mastandrea, en los que se combinaban números de música folclórica con la representación de breves escenas o sketches de ambiente campero."

A Mastandrea se sumó poco después el español Juan Andrés González Pulido, director de una compañía teatral, quien impuso el radioteatro episódico con su creación Chispazos de tradición.

Recuerda Juan del Monte[33]:

“No hubo nunca en nuestra radiofonía un programa de mayor alcance popular ni que se atrajese más adhesiones de los oyentes que Chispazos de tradición. En alguna circunstancia aislada, puede haber sido superado quizás, por un número de sensacional interés público, pero una sola vez, o dos o tres veces. Para comprender debidamente nuestra aseveración, es preciso advertir que la obra de González Pulido no fue flor de un día o de un mes, sino de seis años continuados con todas sus tardes. Y todavía puede agregársele el singular fenómeno que le era inherente: después de propalarse el capítulo cotidiano por radio, el conjunto de actores y actrices que lo animaba corría presuroso hacia el cine de Buenos Aires para representarlo teatralmente, y concluida la función en esa sala, se trasladaba a otra.”

González Pulido había nacido en España, en 1890. Allí estudió Filosofía y Letras, disciplinas en las que obtuvo el doctorado. Cursó después la carrera de Medicina, que dejó inconclusa para responder al llamado de su vocación literaria. Vino a la Argentina y se radicó en Buenos Aires, donde ejerció el periodismo. Fue redactor de La Prensa, La Mañana, Crítica y La Razón, entre otras publicaciones. Siempre estuvo latente su interés por el teatro y, particularmente, por las obras de contenido popular. La primera obra que escribió fue El perdón del gringo, estrenada en 1914 en el teatro Nacional, conocido como “la catedral del género chico”, y que alcanzó unas doscientas representaciones.

A pocos días del estreno de El perdón del gringo, en el teatro Rivadavia –posteriormente llamado Liceo– se presentó la zarzuela Almas que sufren, con letra de su autoría. Un mes después, en el Avenida, se montó La revista del año, escrita por él, a la que siguieron El crimen de anoche, Aquí se vende una yegua, La granuja, La costurerita que dio aquel mal paso, La hiena y otras más, todas producto de su incansable actividad literaria, que,

además de dramas y comedias, comprendía también poemas y novelas. Aparte de las obras teatrales, publicó quince libros.

Pero su aporte a la cultura se debe, no tanto al teatro ni a las letras, como a la radio. Su habilidad expresiva, su abundante imaginación y su facilidad para llegar al gran público apelando a los sentimientos y a los conflictos cotidianos, le permitieron crear incontables radioteatros que impusieron en los oyentes a personajes típicos, amados y repudiados, y conmovieron la sensibilidad popular a través del radioteatro.

Ricardo Gallo le atribuye a González Pulido la creación del radioteatro en el que será su formato definitivo, surgido del circo criollo y con una breve etapa de transición como “teatro radial”:

“La oferta de Pulido resulta muy distante de la calidad de obras que ya cubrían el plano radiotelefónico conocido como teatro radial. No obstante introduce un elemento diferenciador que resultará determinante; la trama no se agota en una jornada: es episódica. Se transmite cotidianamente a la misma hora y la habilidad del libretista compromete al oyente, día a día, con la obra.

Lo episódico puede considerarse como el elemento diferenciador entre lo que se reconocía en aquella época como teatro radial, con argumento unitario desarrollado en una sola jornada y el radioteatro representado en audiciones diarias y continuidad argumental.

Se lo conoció –aunque durante poco tiempo– como folletín radiotelefónico o, simplemente folletín. También como novela conversada; en este último caso, el adjetivo desaparece con el tiempo, pero novela permanecerá como sinónimo de radioteatro.

Con bastantes oposiciones llega una nueva figura al radioteatro: el relator que, junto a la adaptación de la obra, contribuye a clarificar esa escenografía oculta. Se incorporan los efectos sonoros y los actores se perfeccionan en sus labores.

El teatro radial, en tanto, no desaparece, y permanecerá especialmente con obras completas particularmente sábados y domingos. Adquiere la misma conformación que el radioteatro: obras adaptadas para la radio; relator y efectos sonoros. La única diferencia que queda es que se agota en una sola emisión. Hacia fines de los años 30 el radioteatro (también el teatro radial) presenta la configuración que mantendrá por años."

En un año, entre 1931 y 1932, se difundieron por Radio Nacional ciento diez piezas breves de su autoría, que eran los capítulos del ciclo Chispazos de tradición, de poco menos de una hora, que se mantuvo en el aire hasta la muerte de González Pulido, en 1936. Solía escribir en lugares insólitos, en el momento que su imaginación repentista o alguna espontánea ocurrencia lo requería. Un bar, una oficina, una sala de la radio, un pasillo, eran entonces un buen sitio para que sus ideas fueran tomando forma sobre el papel y aguardaran el momento de la representación en el estudio de la emisora.

En ocasiones, terminaba de borronear el capítulo del día apenas un par de horas antes de la salida al aire. En esos casos, que no eran los menos, llegaba apresurado al estudio, donde los actores, sin ensayo y sin lectura previa, daban vida a los personajes que González Pulido acababa de exhibir en el escenario de su frondosa imaginación.

Las tramas de Chispazos de tradición eran muy simples. En sus historias, todas de ámbito rural, se planteaban conflictos que

enfrentaban el bien con el mal, la verdad con el engaño, la fidelidad con la traición, la nobleza con la hipocresía, la equidad con la injusticia, el amor con el odio. El relato radiofónico se desarrollaba con lenguaje llano, sin rebusques, de modo que el mensaje fuera entendido en forma inmediata por el público, porque así lo exigía el medio, cuyos secretos González Pulido conocía y dominaba como un experto. En el escenario sonoro estaban nítidamente diferenciados los personajes: por un lado, junto al protagonista, los que encarnaban los valores positivos; por el otro, junto al antagonista, los que asumían los valores negativos.

Y mientras el radioteatro cruzaba el espacio y se introducía en los hogares, la familia reunida en torno al receptor escuchaba expectante los diálogos cotidianos. Cada oyente adjudicaba un rostro y una figura a los personajes según las sugerencias que emanaban únicamente de la voz. En los momentos culminantes, los oyentes se exaltaban para respaldar o reprobar con sus emocionadas interjecciones la intervención de los actores. En cada emisión comenzaba y terminaba un historia. Pero ninguno era el final definitivo. Los capítulos siguientes planteaban nuevas situaciones autónomas y, al mismo tiempo, tramos parciales de un relato mayor que integraba el ciclo completo.

Estos son algunos de los títulos que González Pulido dio a capítulos de Chispazos de tradición: “El matrero de la luz”, “La estancia de don Segundo”, “Por la señal de la cruz”, “Volver p’atrás”, “El fogón de los gauchos”, “¡El rancho está de fiesta!”, “El sabandija de la familia”, “Arriando amores”, “Cabrestiando esperanzas”.

▪

Antes de la acción La acción radioteatral era presentada por un prólogo en

▪

La repercusión del radioteatro alcanzó enorme popularidad. La revista Antena, en el número 10 de 1930, abrió la sección “Carta de lectores” para publicar exclusivamente mensajes sobre Chispazos de tradición. Al año siguiente, las grandes tiendas, como Harrod’s, colocaron altoparlantes en sus locales para que los clientes no abandonaran sus compras en la hora de los programas. Por su parte, los empresarios cinematográficos reclamaron el cambio de horario de las emisiones para que no se resintiera la asistencia de espectadores a las salas de cine por la tarde.

▪

Revista propia La repercusión en la prensa general y especializada no result

▪

La gran repercusión de Chispazos no evitó la aparición de críticas a los argumentos y los personajes, publicadas particularmente en revistas. Las objeciones se referían al escaso nivel cultural de las obras, el inapropiado lenguaje de sus protagonistas y la deformación de la realidad nacional. Al comentar estar críticas, manifiesta Mónica Berman[34]:

"Lo que está en juego aquí es algo más que una crítica en relación con la poética, es una concepción sobre el poder de la radio como un medio capaz de construir moral, de educar, de crear opinión, de configurar una historia nacional. Existe, además, una visión de la argentinidad, del campo y de la censura que queda explicitada. El correlato directo que establecen entre los personajes de Chispazos y 'la argentinidad en rebelión' es una síntesis del vínculo que construyen entre la ficción y la identidad nacional."

Y Ricardo Gallo[35] comenta:

"El esplendor de Chispazos de tradición, apoteótico e invidente de casi todos los hogares cuando en 1932 llega a los receptores, tiene en realidad una vida corta y, del mismo modo que su ascenso había sido fulminante, su caída será precipitada. En realidad, es la revista Micrófono el medio gráfico más pertinaz que lo enfrenta y se adjudica el mérito de haber logrado desterrar el programa, al que califica como 'verdadero baldón para nuestro proyecto de personas civilizadas' y a su director y creador de 'ladino ignorante'."

González Pulido no fue insensible a esas críticas, y planteó claramente la diferencia entre ficción y realidad, la ficción que él mismo inventaba y la realidad que conocía muy bien, según sus palabras:

“Mis gauchos son míos. Yo los he creado al uso nostro. No he buscado modelos de ninguna especie. Durante gran parte de mi vida he recorrido el campo argentino de un extremo a otro. Fijesé que he trabajado muchas veces hasta de boyero. Me he encontrado con gauchos auténticos [...] No podía, pues, hacer un gaucho como los que he visto al natural. Estos olían mal y no tienen nada de poéticos. En cambio, yo he creado un gaucho higiénico. [...] A mí, el gaucho de verdad no me convence. Es un sujeto mal hablado, borracho, ocioso y pendenciero. Sería contraproducente idealizarlo.”

González Pulido da vuelta, a su favor, las objeciones de los críticos: los personajes de su radioteatro exponen una realidad mejorada. Lejos de mostrar miserias, vicios y bajezas humanas, como él observó en la realidad, presentan cuadros de mayor virtud y nobleza. Detrás de esta polémica, se percibe la tensión entre lo culto y lo popular; lo popular, que avanza empujado por el interés de la gente y la apertura del medio radiofónico a públicos amplios sin distinción de clases o niveles sociales; lo culto, oponiendo todavía resistencia a una invasión incontenible. Resume Berman[36]:

“El radioteatro se estaba constituyendo como género radiofónico, y construyendo, además, su propio público. En ambas operaciones, tan eminentemente fundantes, no podía escapar sin embargo, a las discusiones y polémicas más entrelazadas con la tradición cultural de la época.”

En esta década de constitución del radioteatro, también se crearon y difundieron otros ciclos que aplicaron su formato para adaptar obras literarias, novelas, dramas y comedias. Vale mencionar a los ciclos interpretados por Lola Membrives, en 1935, con obras de Lope de Vega, Cervantes, Florencio Sánchez y Bernard Shaw, entre otros autores de diferentes épocas y lugares. La compañía de

Antonio Podestá y Lea Conti se dedicó a presentar en la radio obras del teatro nacional. También integraron este período el ciclo Teatro del Pueblo, de Leónidas Barletta; Teatro breve, de julia Alba; Teatro selecto, interpretado por Iris Marga y Orestes Caviglia, y el ciclo Teatro universal que protagonizó Margarita Xirgu.

Artistas trashumantes

Por Beatriz Seibel[37]

Cuando el radioteatro comienza su apogeo, muchos artistas del circo criollo pasan a trabajar en el nuevo medio que hereda las modalidades trashumantes. Porque la "novela" transmitida por la radio se complementa con la versión teatral presentada por el mismo elenco en gira, con la eficaz promoción en cada audición, que llega todos los días a los oyentes. El radioteatro incorpora los grandes éxitos del circo, además de las producciones de sus propios autores; se crean nuevas versiones del Moreira, del Santos Vega, de Juan Cuello o de Hormiga Negra. Entonces los viajes se hacen en colectivos, trenes o camionetas y las obras se presentan en los más diversos escenarios, desde teatros hasta escuelas, desde salones de clubes hasta parroquias.

Y en los momentos de mayor auge, las compañías de radioteatro vuelven a la cuna, se unen a los circos, haciendo la segunda parte con sus obras y actores. Esto es frecuente en la década de 1950 y hasta mediados de 1960, especialmente en lugares donde no hay salas teatrales o resultan pequeñas para la gran cantidad de público que convocan. A su vez, los circos tomas para su repertorio las obras de mayor éxito del radioteatro en su .versión teatral, con autores como Chiappe y su famoso suceso Nazareno Cruz y el lobo, que pasan a representarse en la segunda parte.

Los Pérez García y la cultura popular urbana

A medida que se afianzaba el género y se convertía en contenido esencial y representativo de la radiofonía, fue evolucionando en sus temas y en el tratamiento de las tramas. Lo melodramático fue cediendo paso a formas más equilibradas y los conflictos abrevaron en las experiencias cotidianas de las familias urbanas. Dice Rivera[38]:

"No faltaron, por cierto, valiosas tentativas de exploración de la vida cotidiana y radioteatros que trataron conflictos dramáticos de mayor consistencia y, considerado en su conjunto, con sus estereotipos y banalidades, con sus aportes originales y sus momentos más depurados, sería absolutamente injusto no reconocer el alto grado de perfección artesanal y el seguro oficio que caracterizó, en líneas generales, al radioteatro argentino, tanto en el plano interpretativo como en el técnico, y esto a favor de sus propias leyes y experiencias y sin recurrir al sostén de modelos importados."

El surgimiento de este nuevo radioteatro comienza en los años cuarenta. Si bien conviven junto con otras expresiones del género, dos ciclos dominan la escena microfónica durante un cuarto de siglo: Los Pérez García y ¡Qué pareja Rinsoberbia!

Con el afianzamiento de la estructura del género, se consolidó también el lenguaje propio del radioteatro: el lenguaje popular, vehículo de expresión de los dos ciclos emblemáticos mencionados.

Los personajes del radioteatro empleaban el lenguaje de la gente,

del público, el idioma propio del pueblo, diferenciado según la tipología de los personajes, pero siempre dentro de lo popular. El jefe de familia de clase media se expresaba del modo común y corriente de su clase. El vivillo traía su lengua callejera, picante y engañosa ajustada a su origen popular y a sus propósitos. La empleada doméstica volcaba en el lenguaje su identidad popular.

El lenguaje popular invadió el radioteatro como la misma radio invadió los hogares. Para las autoridades, asociadas a las clases de la cultura "culta" o tradicional, ese lenguaje popular era muestra de vulgaridad e incultura. En la misma década, las autoridades iniciaron una campaña de severo control del lenguaje que se utilizaba en la radio. En 1941, durante el gobierno de Ramón S. Castillo, y después, bajo la presidencia del general Farell, se ejerció una férrea supervisión y vigilancia sobre el idioma y los contenidos de los programas radiofónicos.

En 1943, el encargado de la Dirección de Radio y Telecomunicaciones, señor Mayo, y el ministro de Instrucción Pública, Gustavo Martínez Zuviría, político y escritor católico y antisemita más conocido como Hugo Wast, iniciaron una verdadera cruzada de censura contra los personajes de Niní Marshall. Acusaban a la actriz de deformar el lenguaje y tergiversar el uso correcto del idioma nacional.

El director de la revista católica Criterio, monseñor Gustavo Franceschi, fustigó la calidad del lenguaje de la radio, al que definió como "lenguaje impropio cuando no decadente y aun grosero de transmisiones radiales y letras de tango". La crítica y la censura abarcaron también el lunfardo, las tonalidades "plebeyas" y el chiste inadecuado enunciado en un castellano "bastardo y corrompido".

Hipólito Paz[39] recuerda en sus Memorias:

"Un ramalazo de moralina sacudió al país; restauró la censura arbitraria sobre las letras de tangos. Fueron así abatidas letras de tangos famosos y castigados varios artistas [...] Eso ocurrió, por ejemplo, con el tango La maleva, un clásico de la música popular. El original empezaba así: 'Maleva que has vuelto al nido / de tu garufa arrepentida'. La cruel enmienda decía: 'Vos, mala que has vuelto al nido / de tu pecado arrepentida'."

Aunque la llegada del peronismo atemperó un poco la cruzada contra el lenguaje, el gobierno no dejó de ejercer un control permanente sobre los contenidos de la radio. En 1946, el Manual de radiodifusión, una publicación oficial, determinó expresamente que debían excluirse del micrófono todo diálogo, coloquio o parlamento que provocara la hilaridad de los oyentes mediante recursos de baja comicidad, como los remedos de otros idiomas, la desfiguración sistemática del idioma nacional so pretexto de pintar ambientes suburbanos o rurales del país o del extranjero, equívocos, exclamaciones y ruidos.

Esta pretendida moralización del lenguaje de la radio no implicó una gran pérdida en términos artísticos y culturales. Fueron advertencias de parte de los gobiernos que revelaban la presencia vigilante del Estado en los medios de comunicación. El radioteatro ajustó sus expresiones a los requerimientos lingüísticos, con algunas intencionadas transgresiones, pero no evitó hurgar en la vida de las familias argentinas ni en el sentimiento popular. Los Pérez García son clara muestra de esta actitud.

Sus miembros constituían una familia radiofónica presentada como una familia real de clase media porteña. Para la inmensa mayoría de los oyentes, no se trataba de una ficción de la radio, sino de las

peripecias verdaderas vividas por una familia tipo en un ámbito en el que se habían instalado micrófonos que permitían conocer auditivamente lo que allí ocurría. Los personajes no encarnaban roles teatrales. Eran las personas que aparecían en los sucesivos episodios. Esta fuerza del realismo radial, que provocaba una incapacidad para separar actrices y actores de los personajes que representaban, se evidenciaba en las giras que la compañía realizaba por ciudades del interior.

La familia estaba integrada por el matrimonio de don Pedro y doña Clara. Sus hijos, Raúl y Luisa. Mabel, la mucama, tratada siempre como una hija más que, con el tiempo, se casó con Raúl. De esa unión nacieron Clarita y Pedrito. Luisa, a su vez, se casó con Tito y fueron padres de Cachito. Los amigos de la familia eran Castilla, compañero de don Pedro en la compañía de seguros y esposo de Catalina. Cuando Martín Zabalúa, que encarnaba a don Pedro, murió en 1955, no fue remplazado por otro actor. El personaje también falleció en la obra. Clara se convirtió en viuda y apareció en la escena el tío Juan, hermano de Pedro, quien asumió la función de consultor familiar.

[20] Bourdieu, Pierre (2008): ¿Qué significa hablar?. Madrid, Akal.

[21] Martín-Barbero, Jesús (1991): De los medios…; pág. 183.

[22] Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro…; pág. 18.

[23] Grau, Luis María (1952): Los Pérez García…; pág. 23.

[24] Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro…; pág. 25.

[25] Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro…; pág. 5.

[26] Romano, Eduardo (1985): “¿Existió el escritor de radioteatro?”. En Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (eds.), Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires, Legasa; pág. 58.

[27] Binasco, Aníbal (2007): La conversación radiofónica, una nueva retórica periodística. Tesis de doctorado inédita. Buenos Aires, Universidad Austral; capítulo VI, págs. 171 y ss.

[28] Grau, Luis María (1952): Los Pérez García…; pág. 10.

[29] Verón, Eliseo (2004): La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad (1976-1980). Barcelona, Gedisa.

[30] Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro…; págs. 18-19.

[31] Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional…; pág. 23.

[32] Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro…; pág. 2.

[33] Del Monte, Juan (1980): “Chispazos de tradición, una emoción radiofónica”. Revista Todo es Historia, N° 155, Buenos Aires.

[34] Berman, Mónica (2008): “Chispazos de tradición…; pág. 227.

[35] Gallo, Ricardo (1991-2001): La radio, ese mundo…; pág. 156 (vol. 1).

[36] Berman, Mónica (2008): “Chispazos de tradición…; pág. 230.

[37] Seibel, Beatriz (2005): Historia del circo. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

[38] Rivera, Jorge B. (1985): “Los avatares…; pág. 69.

[39] Paz, Hipólito (1999): Memorias. Vida pública y privada de un argentino en el siglo XX. Buenos Aires, Planeta; pág. 99.

Personas y personajes	
Personaje	Actor/actriz
Don Pedro	Mabel Zabala
Doña Clara	Ana Pesta
Raúl	Tío Cachorro
Luisa	Jorge Castillo

El ciclo comenzó con libretos de Oscar Luis Massa. Cuando Massa se hizo cargo de la dirección de Radio El Mundo, lo sucedió Luis María Grau quien, sobre los lineamientos iniciales de Massa, llevó al programa a un éxito culminante, en coincidencia con su cambio de horario, del mediodía a la noche.

El apogeo del radioteatro coincidió con la época de afirmación del llamado modelo de la domesticidad, que consideraba a la familia como el centro y el fundamento de la sociedad. Una familia estable que representaba a un universo de relaciones sin graves conflictos, en la que estaban claramente establecidos y diferenciados los papeles de cada integrante dentro de una ordenada organización familiar.

Los Pérez García pertenecen a la línea del radioteatro familiar-costumbrista, centrado en las peripecias cotidianas y ligeras de una familia porteña de clase media. Escrito inicialmente por Oscar Luis Massa y continuado por Luis María Grau como ya se ha mencionado, se emitió entre 1940 y 1966 por radio El Mundo. Este tipo de comedia, sostiene Patricia Terrero[40], constituyó "una corriente realista centrada en la vida privada y familiar de personajes –verdaderos estereotipos del hombre, la mujer y los jóvenes de clase media– que reafirman en sus acciones los valores y la visión del mundo de ese sector social". Según su libretista, Luis María Grau[41],

"…reflejaron una familia modelo en la que supuestamente se unían todas las virtudes de un hogar porteño carente de complejos y rencores sociales". Además, la familia y sus experiencias, estaban arraigadas en lo popular: "Para reflejar una familia, esta tiene que hablar como hablan todas las familias nuestras: un lenguaje porteño limpio, educado, pero eminentemente popular."

Representaciones de la familia y sus vínculos

La figura del hombre en este ciclo está definida por la inserción laboral, la pertenencia a un grupo social y a las condiciones individuales socialmente más estimables. Las condiciones resaltan por el reconocimiento femenino de sus virtudes y por la contraposición a las contrafiguras masculinas. El hombre se posiciona como jefe de hogar y proveedor de las necesidades familiares. Son personas seguras, con autoridad, respetados y admirados en el ámbito de la casa. Las cualidades varoniles se manifiestan en la experiencia cotidiana de sostener a la familia, educar a los hijos o resolver los problemas de amigos. En general, el jefe de familia está desprovisto de atractivos físicos, no son brillantes ni tienen grandes proyectos. Grau[42] describe a don Pedro como un padre "de tiernos y sinceros sentimientos y verdadero hombre de hogar".

Las contrafiguras masculinas, cuyo papel consiste en exaltar los valores del protagonista, son inseguros e incapaces de afrontar y solucionar sus problemas. Los protagonistas suelen ser de origen humilde, forjadores de su ascenso social y personal; en tanto las contrapartes pueden venir de familias de alto nivel venidas a menos.

Los aspectos masculinos los resume Issabella Cosse[43]:

"En todos los casos, la virilidad de los protagonistas –galanes o no– estaba reforzada por el reconocimiento femenino del estatus, la autonomía y las prerrogativas de aquellos. Este reconocimiento marca explícitamente que las relaciones entre hombres y mujeres no se desarrollaban (tampoco debían hacerlo) en un plano de igualdad,

y muestran el respeto por parte de la mujer a la autoridad del varón.”

La identidad de la mujer se definía en relación con los hombres y por las funciones asignadas en el orden familiar. La soltería era considerada un estigma. El proyecto de vida femenino tenía como puntos culminantes el casamiento y la maternidad, junto con una armoniosa convivencia. La doña Clara es el ejemplo demostrativo. Esposa y madre solícita, dedicada íntegramente a asegurar el clima de paz y seguridad en el hogar. Aunque contaba con la ayuda de una “muchacha” atendía ella misma la casa y cuidaba atentamente las vicisitudes de sus hijos.

La mujer carecía de responsabilidad en el sostén económico de la familia. Era inadmisible que trabajara fuera de la casa, porque ello significaba evidenciar la incapacidad del hombre y, en consecuencia, deterioraba su función de autoridad hogareña. La mujer vivía intramuros. La realidad estaba afuera y su existencia le era revelada por testimonios de los varones. Ella era la encargada de mantener incontaminada la casa, instituida como un ámbito cerrado en el que regían otras reglas, diferentes de las que regían en la vida social extramuros. Como señala Isabella Cosse[44]:

“Mediante el cortejo, los varones y las mujeres se conocían y adquirían experiencia que les permitía elegir una pareja con la cual ennoviarse, para luego casarse. Cada una de estas fases era un objetivo en sí mismo, aunque este estuviese más o menos encadenado a un fin último que radicaba en el matrimonio, y que implicaba una modificación del estatus social de las personas en su tránsito de la adolescencia a la adultez. Los jóvenes, cuando comenzaban a participar en situaciones donde buscaban conocer y atraer personas del sexo opuesto, se enfrentaban a convenciones en extremo diferentes para cada género, y existía unánime conciencia de la situación desventajosa de las mujeres.”

El noviazgo era la etapa imprescindible previa al matrimonio. Durante su desarrollo crecía y se afirmaba la relación de los novios y era la garantía previa de la futura estabilidad matrimonial. Tenía que ajustarse a pautas tácitamente aceptadas por todos los implicados. Conocimiento mutuo de las familias, disciplina de ahorro para contar con recursos para la vida de casados, régimen de visitas del varón. Se reconocía el derecho de los padres para controlar a la hija e intervenir en la elección definitiva del novio.

Durante el noviazgo debía evitarse el exceso de confianza en la pareja. La intimidad estaba restringida a los límites que imponían los padres. No se admitían las relaciones sexuales prematrimoniales. La mujer debía llegar virgen al matrimonio, mientras que se consentía, sin expresarlo, la mayor libertad sexual del varón, quien adquiría cierto prestigio machista por las experiencias amorosas que se adjudicaba. Como relata Nené Cascallar[45]:

"El noviazgo otorgaba ciertas potestades a los varones sobre la conducta de sus prometidas: podían censurarle el vestirse demasiado atrevidamente, exigirles estar en casa a la hora de su llamado y enojarse si cortejaban en reuniones sociales. A su vez, las mujeres podían imponerles horarios y días de visita. [...] El noviazgo implicaba 'una promesa de amor de la pareja y un compromiso social (marcado por el pedido de la mano a los padres de la futura esposa) cuya ruptura generaba puntos de vista disímiles'. [...] Un abandono hería la imagen social de la persona, fundamentalmente de las mujeres, que quedaban expuestas a la compasión, aun cuando no significaba que perdieran las posibilidades de volver a ennoviarse."

En las diversas líneas radioteatrales, el matrimonio es consecuencia del amor entre el varón y la mujer. También en Los Pérez García. Sin embargo, los proyectos de integración de una pareja también

incluyen motivos ajenos al sentimiento, como la posición social, el prestigio personal, la influencia familiar y otros factores que condicionan el predominio del amor para la decisión final. De todos modos, queda claro que sin amor el matrimonio no puede prosperar. En el caso de Los Pérez García, Juan Carlos, un médico hijo de inmigrantes, se había casado para emparentarse con una familia de mejor posición social.

El matrimonio tenía un sentido dispar para el hombre y para la mujer, diferencia correlativa con los roles sociales asignados a los géneros.

"Para las mujeres, el matrimonio era un estado que configuraba la condición femenina, mientras que para los hombres existían otros ámbitos de realización y prueba de su virilidad. De ningún modo esto implica que la capacidad de formar una familia, mantener una mujer y cumplir con las obligaciones de la paternidad resultasen poco importantes para la masculinidad. Pero es posible encontrar una visión del matrimonio desde el ángulo masculino que lo asociaba a una vida monótona, en la cual el hombre perdía la libertad y quedaba bajo el control de la esposa. En Los Pérez García, Alfredo, el amigo calavera de Pedro, hablaba en tono despectivo de su 'casita moderna' y rechazaba la idea de tener al lado una persona que le controla todas las salidas y las entradas... y hasta la economía."[46]

En el hogar, eje de la vida matrimonial, se manifestaban más claramente las diferencias de género. Hombre y mujer no tenían los mismos deberes y derechos. Para la mujer, el matrimonio la convertía en una especie de esclava voluntaria, situación aceptada resignadamente que no afectaba su capacidad para sentirse feliz, reconociendo su dependencia del jefe de la casa. Teniendo en cuenta la estabilidad que se asignaba al matrimonio, la posibilidad de divorcio era impensable, salvo en situaciones límite que se revelaban en el teleteatro romántico. Como responsable de la

armonía hogareña, la mujer estaba dispuesta a tolerar y perdonar ciertas infidelidades del esposo y olvidar aspectos escabrosos de su pasado.

En esta visión de la familia porteña de clase media, no se concebía una familia sin hijos. El matrimonio, que era un objetivo fundamental en la vida de la mujer, no constituía una meta final, sino la instancia necesaria para la maternidad. La carencia de hijos implicaba la existencia de situaciones problemáticas y era motivo de frustraciones en la vida familiar.

Los hijos eran parte del proyecto matrimonial y con ellos se completaba el espacio cerrado, aunque no hermético, que hacía del hogar un mundo autosuficiente. Los hijos aportaban nuevos sentidos a la existencia del matrimonio. En ellos residían las preocupaciones fundamentales de los padres, su crecimiento, su futuro, la continuidad del grupo. La mayor parte de las experiencias cotidianas que ponían a prueba la consistencia de la relación matrimonial se referían a la comprensión de los problemas de los hijos y a la búsqueda de soluciones adecuadas.

Fragmento de un guión de Los Pérez García en su última etapa

Música de fondo: Romance de barrio. Sonido de teléfono.

VOZ.— ¡Sí, amigos, esta es la casa de los Pérez García!

PRESENTADOR.— Los Pérez García, la familia porteña que vuelve renovada para traernos sus nuevos problemas y sus emociones. Siempre con las voces de Gustavo Cavero, Jorge Norton, Esperanza

Otero, Noemí Escalada. Libretos: Luis María Grau. Relatos: Jorge Nicolini. Supervisión técnica: Lito Kemples. Asistente de dirección: Silvio Moscaldi. Todos bajo la dirección general de Gustavo Cavero.

MABEL.— ¿Qué te pareció el muchacho, Raúl?

RAÚL.— ¿Y a vos?

MABEL.— A mí, un tirifilo, pero como yo voy a ser la suegra no cuento.

RAÚL.— Yo todavía no sé si es un vivo, un fresco o un tarado.

MABEL.— ¡Raúl!

RAÚL.— Auténtico. Y ninguna de las tres cosas me gustan para marido de Clarita.

MABEL.— Por supuesto se lo dijiste.

RAÚL.— No, todavía no. Antes quiero estar seguro.

MABEL.— ¿Seguro de qué?

RAÚL.— De que esa enfermedad no es ningún invento. Y que no hay ninguna razón para que Clarita se case de la noche a la mañana.

MABEL.— ¿Y cómo vas a poder estar seguro de esto, Raúl?

RAÚL.— ¿Me vas a dejar hacer a mí, sin intervenir para nada?

MABEL.— Si vos lo considerás necesario...

RAÚL.— Tiene que ser así, Mabel. No preguntés una palabra más, esta vez mi plan es reservado.

(Ruido de puerta que se abre. Entra alguien).

PEDRITO.— ¿Qué tal terminó la ceremonia?

RAÚL.— ¿Qué ceremonia?

PEDRITO.— ¿Cómo? ¿Gerardo no vino a pedir la mano de Clarita?

RAÚL.— Bueno, sí, supongo que vino a eso, pero no lo hizo.

PEDRITO.— Je, este profesor, siempre el mismo. Pura parada. Parece que se va a llevar el mundo por delante, pero cuando llega el momento... nada ¿Así que no hay boda?

MABEL.— ¿Por qué no hay boda?

PEDRITO.— Pero mamá, si vino a pedir la mano de la novia y no se atreve, supongo que las cosas han quedado como antes.

MABEL.— En realidad, tendría que ser como Pedrito dice...

RAÚL.— No, señora.

MABEL.— ¿Por qué no?

RAÚL.— Porque él no me pidió la mano, pero yo se la concedí.

PEDRITO.— ¡Qué gracioso, papá! Vos siempre el mismo. No te podemos sacar bueno.

RAÚL.— ¿Pero vos lo oís a tu hijo, Mabel?

PEDRITO.— Tengo razón, papá; das las cosas sin que te las pidan, y cuando te piden algo, no lo das.

RAÚL.— Un momento, Pedrito, que Clarita no es una cosa. Lo que pasa es que Gerardo estaba tan desorientado que traté de ayudarlo.

PEDRITO.— Y se te fue la mano... La mano de Clarita.

RAÚL.— ¿A vos te parece, Mabel?

MABEL.— No, a mí, no. Yo creo que habría hecho lo mismo.

...

Evocación

Revista La Nación, 24 de octubre de 1999

Las transmisiones eran en vivo y en directo, pero, a diferencia de otros programas radiales, no se permitía la asistencia de público: podían develarse secretos, como que los besos tan apasionados de las parejas protagónicas no eran ciertos, sino que cada actor se besaba su mano.

En los años treinta, con temáticas gauchescas y de inmigrantes, brillaron Francisco Staffa, Luis Ardizzi y Rafael García Ibáñez. En la década de 1940, los nuevos autores comenzaron a escribir sobre dramas familiares urbanos, muy representativos de los cambios

sociales y de la migración interna que estaba viviendo el país.

Juan Carlos Chiappe, que se había iniciado en la radio de niño como cantante y después se dedicó al teatro, fue un fiel representante de esos años. Sus guiones más recordados son Juan sin ropa, Pablo Garmendia está solo, Por las calles de Pompeya llora el tango y la Mireya, Nazareno Cruz y el lobo. En este último se basó Leonardo Favio para escribir el guión de una película que lleva el mismo título.

“Está dedicada a Juan Carlos Chiappe, porque es mi homenaje a un autor de pueblo subestimado, al que le debo los sueños y las fantasías de mi adolescencia...”, declaró Favio, a días del estreno del film, en 1974.

Otros guionistas también dejaban sus huellas en el radioteatro: Silvia Guerrico triunfaba con historias de amor cercanas al romanticismo tradicional; Abel Santa Cruz cautivaba al público con tramas que desarrollaban la fórmula de protagonistas de doble personalidad; Zeneida ‘Yaya’ Suárez creaba unos dramones espectaculares, como Rapsodia o La virgen de piedra, y Adalberto Campos –apodo de Santiago Juan Benvenuto– y Roberto Valeri escribían para Radio del Pueblo el popular radioteatro El León de Francia. El éxito fue tal que muchas madres bautizaban a sus hijos con los nombres de los personajes: Enrique, Sonia, Stella Maris.

Qué pareja más popular

El radioteatro ¡Qué pareja! puede considerarse una historia radiofónica paralela a Los Pérez García. Si bien comenzó después, ambas estuvieron en el aire durante varios años, en la misma emisora y en horarios muy próximos. Se trata de otra familia porteña. Son como vecinos entre sí. La radio entra en la casa de los Pérez García y registra sus conflictos y experiencias. En otro momento, ingresa en el hogar de ¡Qué Pareja! y procede de la misma manera.

Los temas que se abordan también son semejantes. Los miembros de ¡Qué pareja! se muestran como una familia más "moderna", aunque no demasiado. Las funciones de sus integrantes son similares en ambas series, igual que los problemas que afrontan y las soluciones que encuentran. Tal vez el ritmo de vida de ¡Qué pareja! sea más dinámico y sus integrantes tengan más contacto con la realidad exterior al mundo familiar. Admitidas estas diferencias, es indudable que las dos constituyen los emblemas del radioteatro argentino en toda su historia. No sería exagerado afirmar que su historia es la del radioteatro.

¡Qué pareja! estuvo en el aire entre 1947 y 1970. Se transmitía diariamente, de lunes a viernes por Radio El Mundo con su Red Azul y Blanca de Emisoras Argentinas. Cada emisión duraba quince minutos. A las 19.45 se difundía un espacio musical, generalmente animado por una orquesta de jazz. Luego, a las 20, comenzaba el Glostora Tango Club, y a las 20.15, Los Pérez García.

En los comienzos del ciclo, el autor de los libretos fue Abel Santa Cruz, pero en los últimos años de emisión los escribió Héctor

Maselli, quien, además, era actor protagonista del programa. Los firmó con el seudónimo de Juan Peregrino. Curiosamente, el personaje que él representaba se llamaba Mazzitelli, que era su verdadero apellido, porque Maselli también era seudónimo.

Abel Santa Cruz (1911-1995), con el seudónimo de Mauricio Herrera, fue de los más prolíficos autores de radioteatros y telenovelas en la Argentina, comparable a Alberto Migré. Ambos abarcan y resumen un amplísimo territorio en la creación y difusión de obras de géneros populares de gran repercusión.

Santa Cruz comenzó profesionalmente escribiendo libretos en el programa Doña Oliva al olio, que firmaba con el seudónimo de Lépido Frías, y que se mantuvo en el aire durante nueve meses. Al año siguiente se emitió por Radio Splendid su primera radionovela, Donde la tierra es roja. En 1943 se difundió por radio El Mundo su radioteatro La vida de Eva Levaliere, dirigido por Enrique Santos Discépolo, con la participación de Narciso Ibáñez Menta.

En 1946 comenzó a transmitirse Qué vida esta, señor, que permaneció en el aire durante cinco años y, al año siguiente, se estrenó ¡Qué pareja! que se mantuvo durante veinte años. En la década de 1940, Santa Cruz sostenía tres radionovelas en el aire a la misma hora. El programa estaba auspiciado por una marca de jabón. Cada capítulo se presentaba con las palabras: “Jabón granulado Rinso presenta: ¡Qué pareja Rinsoberbia!”, expresión que identificó siempre este radioteatro.

La trama familiar

El escenario donde se desarrollaban las acciones principales de la historia era el hogar de la pareja. Por allí desfilaban Blanquita (Blanquita Santos), Héctor (Héctor Maselli), Grillito, el hijo de la pareja, Fito, hermano de Blanquita (Osvaldo Canónico). Y Rosa, la madre de Blanquita (Mangacha Gutiérrez).

Más allá del ambiente hogareño, la vida familiar se extendía hasta la empresa en la que trabajaba Héctor. Su dueño, el señor Soldatti, representado por el actor Roberto Lopresti, tenía algunas muletillas que fueron rápidamente adoptadas por el público para aplicarlas en sus propias experiencias. Ante un problema, Soldatti decía: "¡qué contratiempo, che, qué contratiempo!". Cuando Héctor, encargado de resolver las dificultades, le informaba que la situación había sido resuelta, manifestaba: "¡qué macanudo, che, qué macanudo!", o bien, "lo felicito, che, lo felicito".

A la empresa de Soldatti llegaban numerosas quejas telefónicas por reclamos de incumplimiento generalmente provocados por Fito, que se inmiscuía en los asuntos empresarios con sus problemas personales y causaba el mal humor y la enemistad de su cuñado. En estos casos, siempre intercedía Blanquita para recomponer la armonía familiar.

En ¡Qué Pareja!, las rencillas de la vida cotidiana estaban siempre matizadas por el humor, enfoque que caracterizaba todos los episodios de la serie, a diferencia de Los Pérez García que, aun expuestos con gracia, encaraban los conflictos con mayor preocupación y seriedad.

En el principio de la historia, la voz masculina del narrador manifestó cierta tolerancia a la infidelidad del varón en el matrimonio, pero Blanquita se negó rotundamente a aceptar la justificación, poniendo en igualdad de derechos y obligaciones a los dos miembros de la pareja.

Si Los Pérez García constituyeron la familia más popular del radioteatro, ¡Qué pareja! fue el matrimonio más popular. Ambos ciclos funcionaron como estructuras simbólicas representativas de sentimientos, conflictos, intereses y expectativas de la cultura popular urbana. Así lo sintieron y lo reconocieron los oyentes de radio, que conformaban en la época la masa popular que tenía en la radio su espectáculo cotidiano, y que se vieron en esos programas como en un espejo sonoro.

Una madre que da consejos

No es arbitrario considerar dentro del género, el ciclo de microprogramas Estas cosas... de mamá, que se difundió varios años con la participación protagonista de su autora, Nené Cascallar, seudónimo de Alicia Inés Botto.

Se trata en realidad de un microrradioteatro, de cinco minutos de duración, expuesto como un diálogo entre la autora y otro personaje, que es el que plantea el conflicto o situación que la madre consejera, con actitud comprensiva y amable, explicará para ofrecer una respuesta superadora.

Las interlocutoras son siempre mujeres, de distintas edades y condición. Las situaciones que presentan surgen en su vida cotidiana: relaciones familiares, amistad, padres e hijos, experiencias matrimoniales, desavenencias en la pareja, proyectos, duelos, prejuicios.

El ciclo tuvo gran repercusión popular, particularmente entre el público femenino, que encontró en los consejos de esta madre radiofónica una guía autorizada que brindaba con gentileza orientación sencilla y práctica para afrontar las adversidades de la existencia diaria.

No había en Nené Cascallar artificio alguno en sus conversaciones. No rebuscaba en hechos imaginarios o fantasías caprichosas. Los problemas que abordaba eran los problemas de la gente, llevados en la voz de las mujeres que esperaban encontrar en esa madre atenta

las palabras de consuelo, de exhortación, de advertencia, de reconocimiento o de perdón que les permitiera recomponer los vínculos interpersonales.

Verdaderamente, el personaje asumido por Nené Cascallar es el de una amiga-madre, que está más allá o por encima de quienes se acercan a consultarla, con un conocimiento del mundo y de la vida que le otorga una sabiduría clara y profunda y que, sin embargo, no se manifiesta autoritaria ni absoluta, sino comprensiva y franca.

Muchos de los guiones del microrradioteatro se publicaron en el libro de 1945 Esas cosas... de mamá. Palabras para otras mujeres y otras mamás[47]. En el prólogo, el escritor español Gregorio Martínez Sierra, admirador declarado de Nené Cascallar y de su ciclo radiofónico, dice:

"Ya esperaba el acorde, después de haber oído tantas veces desgranarse en el aire, con música de tiernas voces femeninas, sus bellos diálogos". Y, un poco más adelante: "Esas mujercitas de usted, incansable forjadora de almas, están en el secreto: saben reír y llorar, porque aman; son valientes, arriesgadas, hasta temerarias, porque van en busca de la emoción –por la emoción la vida, sí, la vida, porque la vida ¿qué es, sin la emoción?–, saben desvariar... moderadamente, y, aunque pisan tierra firme, les nacen alas cuando las han menester."

Los diálogos

Los microrradioteatros tienen una estructura fija:

- Presentación.

- Incorporación del interlocutor.

- Introducción del tema.

- Desarrollo del diálogo.

- Propuesta de la autora.

Se puede observar la aplicación del esquema en algunos ejemplos.

Uno de los capítulos plantea el tema de la infidelidad potencial del novio.

Presentación:

¿Conversamos, amigas?... ¿De qué?... De cosas... De estas cosas de mamá...

Incorporación del interlocutor:

De esta mamá que esta tarde, después del almuerzo y con su mejor disimulo, trató de quedarse a solas con su hijo porque necesitaba hablar con él.

Introducción del tema:

Sí, yo necesitaba hablar con él porque mi hijo tiene novia, la ama, pero hombre al fin, es un gran admirador del sexo débil, y... bueno... les voy a contar qué le dije a mi hijo al quedar a solas con él.

Desarrollo del diálogo:

–¿Te divertiste anoche, querido?

–Y... sí, mamá. A pesar de la ausencia de Liliana.

–¿Notaste mucho la ausencia de tu novia?...

[...]

[Sigue el diálogo orientado por la autora hacia la conclusión]

Propuesta de la autora:

Por favor: seamos leales, grandes y fuertes, venciendo la vulgar tentación. Es tan hermoso salir incólume de ciertas batallas, y es tan distinto el orgullo de haber vencido ciertas humanas flaquezas, que, sólo por eso, bien vale la pena de probar a ser tan hombre como para atreverse a parecerlo menos. ¿Qué pasa... van a enojarse ahora ustedes, señores míos, por estas cosas de mamá?

El libro tiene una bajada del título, a modo de subtítulo, que figura en la tapa pero no en la portada: Palabras para otras mujeres y otras mamás. Es la mención explícita del enunciatario de sus mensajes que únicamente aparece en ese lugar. No se menciona siquiera en ninguno de los episodios. Nené Cascallar definió con claridad emisor y destinatario: de una mujer-madre a otras mujeres-madres, con las que establecía una confidencia sin secretos.

[40] Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro…; págs. 3-4.

[41] Grau, Luis María (1952): Los Pérez García…; pág. 9.

[42] Ibídem; pág. 17.

[43] Cosse, Isabella (2007): “Relaciones de pareja a mediados de

siglo…; pág. 138.

[44] Ibídem; pág. 141.

[45] Cascallar, Nené (1945): Esas cosas... de mamá. Palabras para otras mujeres y otras mamás. Buenos Aires, Arcur; págs. 64 y 142.

[46] Cosse, Isabella (2007): “Relaciones de pareja a mediados de siglo…; pág. 147.

[47] Cascallar, Nené (1945): Esas cosas... de mamá…

Capítulo III

La picaresca popular en el radioteatro

Wimpi introduce la picaresca en el radioteatro. Con absoluta originalidad, como todo lo que creó, inventó esta serie de programas breves, unificados y centrados en su protagonista, La pícara Chimbela, nombre del personaje y del ciclo.

La descripción de Carlos Ulanovsky[48] la presenta como "una doméstica, con un universo limitado pero con un corazón donde relampagueaban los rayos de la bondad y de la picardía. Ella era capaz de confundir las palabras, de acentuar para el diablo o de tragarse las eses, pero era sabia en muchos otros tópicos humanos, como ayudar a sus amigos, alternativamente más fuertes o más débiles que ella, a proteger tanto su condición social como su identidad".

¿Y quién era Wimpi? Es el seudónimo que utilizó Arthur García Núñez, uruguayo que llegó a Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Cursó la escuela secundaria, inició estudios universitarios en la carrera de Medicina, que nunca terminó. Después de una gira aventurera por el Chaco, regresó a Montevideo, donde se dedicó a la actividad periodística gráfica, en El Imparcial y en El Plata. Hacia 1946, se estableció definitivamente en la capital argentina. Continuó con su labor en la prensa escrita y se insertó en la radiofonía, además de continuar con una perseverante producción literaria, sólo interrumpida por la prematura muerte, en 1956, a los cincuenta años de edad.

Hombre de gran cultura basada en abundantes y sólidas lecturas, reunía las condiciones del autodidacto. Fue autor de relatos, novelas, textos radiofónicos, como los Cuentos del viejo Varela y Ventana a la calle, y de ensayos de diversa índole, que, en muchos

casos ahondaban en cuestiones filosóficas. En esta última categoría se inserta el ensayo La risa, tema abordado con absoluta seriedad por un espíritu humorista, tratado que lo vincula con el filósofo Henri Bergson.

El primer capítulo de ese trabajo se titula “Historia de la risa” y contiene expresiones como las siguientes:

“El Dios de la risa –hijo de la noche y hermano de la muerte– o sea Momo, era también para los griegos el Dios de la burla y el escarnio. Y los griegos les daban a sus dioses las misma características que a sus semejantes. De manera que aceptaban, tácitamente, con el nombre del Dios de la risa, que había cierta malignidad en quien reía. Momo es palabra que viene de otra griega, momáomai, que quiere decir vituperar, burlarse.

[...]

De Oriente pasó a Grecia la afición a la bufonería y de Grecia a Roma. Había volatines y cubisteros; estos cubisteros caminaban cabeza abajo apoyándose en las manos sobre la mesa de los barones, ahítos de empañadas de ciervo, asado de jabalí. Manjares, confititos y vino de Mosela. En Roma se instaló un mercado especial de deformidades al que concurrían mercaderes de todas partes del mundo con monstruos para poner a remate público: enanos, gigantes, imbéciles, locos... que se disputaban las gentes ricas para que les sirvieran luego de entretenimiento; y el tipo sólo consideraba que había pasado un buen rato cuando lo pasaba riendo.

[...]

El hombre, podríamos decir, entonces, atendiendo a estas sugestiones, es un ser despavorido. Pero afortunadamente, nunca tuvo esperanza más fuerte que la esperanza del desesperado. El hombre consiguió salvarse de todo cuanto lo acechó, por eso es que no tuvo tiempo todavía, de salvarse a sí mismo. Pero la resignación y la risa, la sumisión al límite o el desborde del límite –que, analizando el asunto a fondo, son dos formas de la libertad– hacen ver que siempre, aun en las crisis más graves y duras, el hombre consideró mejor encender una pequeña linterna que maldecir a la oscuridad.”

Chimbela: un personaje popular para la tipología argentina

A mediados del siglo XX, Roberto J. Payró había descrito las andanzas de un personaje característico de la sociedad argentina de la época. En su novela Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira narra las peripecias de Mauricio Gómez Herrera, miembro de una familia acomodada y acomodaticia, que aprovecha su condición social para obtener beneficios personales, explotar una falsa reputación, burlarse y engañar a los demás.

Con Mauricio López Herrera, Payró crea (descubre) un tipo argentino: el trepador, el vivillo, el ventajero, el politiquero. Una personalidad fácilmente reconocible en la geografía humana de la política argentina.

Esto es anterior a la Chimbela de Wimpi. Después de ella, vendrán otros dos. Uno es el "vivo", analizado por Julio Mafud[49] en su Psicología de la viveza criolla, de 1965.

Si el afán de lucro es el efecto primordial del desarraigo, la viveza es la actitud primordial que provoca en el individuo. Es el arma que desarrolla el desarraigado para contrarrestar la angustia, la soledad, el aislamiento, los miedos. La viveza es un negocio que le permite al vivo existir en permanente actividad de lucro, en su más amplio sentido: con esa herramienta se dedica a sacar rédito de todo.

"Las comodidades y el confort ya están preparados para recibirlo. Los anhelos, las ansias o esperanzas se apelotonan a su alrededor. Su madre que lo incuba ya lo comienza a mimar con sus alimentos

y ejercicios. Lo acaricia desde adentro en su prehistoria fetal. Le anticipa el nuevo mundo de holgura y facilidad. El padre piensa en él y ya lo quiere hombre. Es decir: macho. En una palabra: el vivo nace coronado.”

Para él no existe más virtud que la viveza. Todo acto destinado a poner de manifiesto que él es un vivo estará justificado de antemano. Está siempre por encima de los demás, con los que únicamente puede establecer la relación de victimario a víctima. El propósito que lo estimula para su actividad social es exclusivamente demostrar que su viveza le permite someter a los que no son tan vivos como él, y que puede sacar beneficios aun de las circunstancias más adversas.

La autoestima que el vivo se prodiga no se debe sólo a la sobrevaloración personal. Es también consecuencia del coro de beneplácito que le da la sociedad, que aplaude sus proezas. La viveza tiene, entre nosotros, valor positivo, de virtud. Por eso actúa impunemente, porque los que no son tan vivos adhieren a su triunfo mediante el elogio y comparten con él la satisfacción de lastimar o destruir a la víctima más débil del conjunto. El vivo no forma una clase social. Se lo encuentra en todo nivel y en cualquier oficio o profesión.

Este es el vivo, un personaje de mayor desarrollo social que el “vivillo” de Payró, cuya presencia atraviesa todos los niveles sociales y se mueva con total soltura en todos los ambientes.

En el otro platillo de la balanza está el “zonzo”. Si bien su existencia es tan antigua como la del vivo, el descubrimiento y la presentación en la sociedad argentina se deben a Arturo Jauretche[50], en su libro Manual de zonceras argentinas, de 1968. La primera diferencia que Jauretche establece entre el vivo y el zonzo es la amplitud de miras,

“...somos inteligentes para las cosas de corto alcance, pequeñas, individuales, y no cuando se trata de las cosas de todos, las comunes, las que hacen a la colectividad y de las cuales en definitiva resulta que sea útil o no aquella viveza de ojo.”

Viveza y zoncera son conceptos y actitudes opuestas, como el vivo y el zonzo son personajes antagónicos. Sin embargo, ideas y figuras se asemejan en el carácter negativo y desalentador que tienen para la sociedad. Un punto en que esos polos se tocan está en el origen y en el uso de la zoncera. Surge como el pensamiento de un vivo y son los vivos quienes la emplean para lograr propósitos particulares. Se plantea como una tesis a priori, que no necesita demostración y, en consecuencia, tampoco promueve refutación, aunque la visión crítica descubriría pronto sus flaquezas dialécticas ocultas en su trama retórica.

“Su fuerza no está en el arte de la argumentación. Simplemente excluyen la argumentación actuando dogmáticamente mediante un axioma introducido en la inteligencia –que sirve de premisa– y su eficacia no depende, por lo tanto, de la habilidad en la discusión como de que no haya discusión. Porque en cuanto el zonzo analiza la zoncera deja de ser zonzo.”

Chimbela, tipo creado (o descubierto) por Wimpi es un personaje femenino, representativo de una clase popular, de escasos recursos, que debe ganarse la vida como empleada en el servicio doméstico. En el radioteatro, la personificó la actriz Elena Lucena, con Raúl Ástor como imprescindible interlocutor. Ella es consciente de su ignorancia, pero actúa sin prejuicios. Está orgullosa de lo que es y de lo que hace. Es atrevida hasta la osadía, dueña de una estudiada inocencia que la hace simpática e invulnerable.

Es la versión femenina, actualizada, del pícaro español. De lenguaje picante y espontáneo, capaz de descolocar en un diálogo al más instruido. Una pícara que fue asumida y afianzada en personajes de Ninì Marshall, una Chimbela de mayor repercusión en otros géneros.

Personaje representativo del sector cabalmente popular, Chimbela lleva su condición al ámbito aristocrático. Se introduce en las familias de la alta sociedad y en ese medio refinado se mueve sin cambiar un ápice su naturalidad. Funciona como el nexo entre los dos polos sociales que comienzan a reconciliarse: la cultura de elite se mezcla con la popular, que le aporta valores que antes no se le reconocían. Y este fenómeno lo consigue Wimpi a través de un medio popular, como la radio, y de un género popular como el radioteatro.

Los episodios

Los capítulos de La pícara Chimbela se difundían las noches de los martes y viernes, en 1951, por Radio Splendid. De estructura muy simple, la gracia estaba en el contenido y la forma de los diálogos entre Chimbela y Ástor. Intervenía, además, un locutor que narraba las situaciones que no se dramatizaban y aportaba algunas acotaciones complementarias. En ciertos episodios, se sumaban otros personajes circunstanciales.

El ciclo constituía una serie. Cada capítulo tenía sentido en sí mismo pero la situación continuaba en el siguiente, hasta completar la serie. La estructura de cada emisión se ajustaba a este esquema, con algunas excepciones:

- Presentación comercial.

- Introducción del locutor.

- Diálogo de Chimbela y Ástor (con aparición de otros interlocutores).

- Remate del locutor (con expectativa por la continuación).

- Cierre comercial.

Un ejemplo de introducción y remate:

Introducción:

LOCUTOR.— La primera presentación de Ástor como mucamo, en el desempeño del cargo que le consiguió Chimbela no pudo ser menos afortunado. Había invitados a la cena y Ástor, después de retirar ceremoniosamente la silla de uno de ellos –¡nada menos que de la señora de Achichorni!– para que se sentara no le volvió a poner la silla a tiempo y la señora de Achichorni cayó sentada con tanta fuerza que se despeinó. [...]

Remate:

LOCUTOR.— De manera que el próximo viernes, amigos, asistiremos al debut de “El Tupungato Humano”, como luchador de cachascán y a sus escenas previas del entrenamiento dirigidas por Chimbela.

Además de crear en Chimbela un personaje típico, Wimpi le asignó un lenguaje de identidad. Es un lenguaje artificial que no reproduce el modo de hablar de una mucama inculta. Fue inventado para que tuviera gracia y originalidad, que no fuera reproducción ni imitación del habla popular de ningún sector. Wimpi ideó el lenguaje de Chimbela, afirmando al personaje en un sistema expresivo particular y propio. Ejemplo:

CHIMBELA.— (Sonriendo amable y restándole importancia a su gestión). ¡Por favor, López! Si usted ve que una parsona que estea an condicione de darle una mano no se la dea, haiga la mistá que haiga mándela fri papa, porque la madre natura nos hizo harmano a todo lo sere y ¿pa qué nos vamo a engañar? Porque la verda hay

que decirla aunque duela debemo sentirno cólega de un mendigo, cólega de un parro, por la cuestión, López –ascuche bien– de la soloridá.

Policías y ladrones en el radioteatro

Recién iniciada la radiodifusión en la Argentina, por iniciativa de Ramón Cortés Conde comienza a difundirse por la Compañía Radiotelefónica Argentina el ciclo Policía preventiva. En cada programa, se trataban diversos temas relacionados con la delincuencia y la acción policial contra el delito, a la vez que se exponían consejos a la población con el propósito de prevenir y evitar conductas delictivas.

El ciclo se afianzó en la audiencia y, pocos años después, comenzó a irradiarse por Radio Porteña, convertido en una serie de “Charlas profesionales”, que mantenían el propósito de ilustrar al pueblo acerca de los métodos que utilizan los delincuentes para cometer sus actos ilícitos.

En 1933, se inicia la transmisión de Ronda policial, consistente en glosas, sketches y episodios redactados especialmente para la radio a partir de los casos en los que intervenía la policía. El ciclo se convirtió en un radioteatro unitario en el que los sucesos policiales del día se teatralizaban radiofónicamente y constituían el motivo para fundamentar las recomendaciones dirigidas a la audiencia.

En su momento de mayor auge, cada programa diario alcanzó una duración de cuarenta y cinco minutos, inusual para este género. Ronda policial tuvo notable repercusión en la sociedad. Fue el primer programa que empleó el radioteatro con un sentido didáctico de orientación, prevención y cuidado de la comunidad. Sus libretos se publicaron en libros que tuvieron también amplia aceptación del público, transformados de oyentes en lectores.

Se presentan dos ejemplos correspondientes a sendos programas de Ronda policial, en los que se puede observar la estructura típica del radioteatro y reconocer su finalidad pedagógica y orientadora de la conducta ciudadana.

El hijo pródigo

SPEAKER.— Alberto había dejado de estudiar, no cumplía con las primeras obligaciones de un alumno y pasaba largas horas en la calle... Su padre, dedicado a su profesión, no había notado el cambio que se venía operando en el muchacho, pero una noche, de regreso del escritorio, encontró a la madre tan acongojada que...

(Sollozos).

PADRE.— ¿Qué te pasa, Alicia?

ALICIA.— (Voz baja, angustia). Nada Héctor... nada (suspira).

PADRE.— ¿Cómo nada?... Vemos... ¿Estás enferma?... A vos te pasa algo... Decime, Alicia...

ALICIA.— Alberto... no ha venido... todavía...

PADRE.— (Alarmado). ¿No ha venido? ¿Dónde fue?

ALICIA.— No sé...

PADRE.— Pero si son las once de la noche.

[Continúa el desarrollo de la situación en la que se ha anticipado el conflicto. En el final, el locutor cierra la escena con su mensaje reflexivo.]

SPEAKER.— Y como en la parábola del hijo pródigo, que volvió a su hogar, hubo fiesta en la casa.

Hijos, que vagáis huidos por esos caminos, pensad un momento en vuestros padres. Si tenemos la inmensa fortuna de que este episodio, común en la vida, haya sido escuchado por alguno de los tantos hijos extraviados, quiera Dios que piensen en la emoción del regreso y en el corazón de esos padres desesperados, de esa madre que los espera con el inmenso caudal de ternura, para reconquistar al hijo que vuelve al amor más grande que llenó su vida.

[48] Ulanovsky, Carlos (2007): Prólogo a La pícara Chimbela. En Hugo Sofovich Wimpi (autores), La pícara Chimbela. Buenos Aires, Biblos-Argentores.

[49] Mafud, Julio (1965): Psicología de la viveza criolla. Buenos Aires, Américalee.

[50] Jauretche, Arturo (1979): Manual de zonceras argentinas. Buenos Aires, Plus Ultra.

El niño y la tierra SPEAKER.— Era el tiempo de la cosecha. Al alba salieron

Los fragmentos permiten conocer la estructura del radioteatro de Ronda policial. El locutor (speaker, en su época) abre y cierra el programa. Las palabras iniciales plantean la situación y dan indicios sobre el conflicto central que surgirá luego en el episodio.

En el final, siempre edificante, reflexiona sobre el tema de la historia y aconseja con criterios morales virtuosos. Las acotaciones son escasas. Los personajes se revelan por sus diálogos. Se respeta la fórmula:

Equilibrio inicial || ruptura (conflicto) || restablecimiento del equilibrio

Ronda policial aportó al radioteatro una colección abundante de temas populares tomados directamente de acontecimientos cotidianos que requerían de la intervención de las autoridades judiciales y policiales. Su fuente estaba en los expedientes que reflejaban las experiencias sociales derivadas de las transgresiones a las leyes.

Capítulo IV

La vida es un micrófono: el romanticismo popular

Entre radioteatros y telenovelas, Alberto Migré tiene registradas más de setecientas obras. Felipe Alberto Milletari (1931-2006) nació y vivió en el barrio de Almagro, en la ciudad de Buenos Aires. Inició de niño su carrera en la radio como actor, participando de La pandilla de Marilyn e integrando elencos infantiles junto a Juan Carlos Altavista y Nelly Prince, entre otros. Fue cadete en Radio Libertad, telefonista y redactor. Estudió letras, y a los quince años escribió su primer libreto: La sombra de la bailarina, para la actriz Chela Ruiz. En la misma emisora, formó su propia compañía en 1948.

Su labor como guionista de radioteatro se consolidó en la década de 1950. Con el comienzo de la televisión, se volcó a la escritura de telenovelas, convirtiéndose en el autor más prolífico y prestigioso del género. Entre sus telenovelas se destacan: Rolando Rivas, taxista, Piel naranja, Vos y yo toda la vida, Pobre diabla, Nacido para odiarte, Esos que dicen amarse, Dos a quererse, Una voz en el teléfono, Mujeres en presidio. La lista es interminable.

Los dos últimos títulos mencionados guardan una estrecha relación temática con un radioteatro, 0597 da ocupado, que se difundió en 1955 por Radio El Mundo, protagonizado por Hilda Bernard y Fernando Siro. Es la historia de una joven humilde y huérfana, que, por un trágico error, es llevada a la cárcel acusada de varios delitos. En la prisión, por su carácter afable y su modestia, obtiene algunas ventajas, como atender el conmutador. Y en ese espacio de intercomunicación se desarrollan los conflictos y los encuentros que organizan el relato. La protagonista debe llamar al 0597, número de la proveeduría de la cárcel. La llamada da ocupado y se liga con otro número, el de un hombre del que se va a enamorar.

Este radioteatro de Migré ofrece un modelo en el tratamiento del género. Los diálogos, las acotaciones, la progresión de la trama y el dominio del lenguaje radiofónico exponen una estética de cuidado equilibrio. Dice Cecilia Absatz[51]:

“Además de las historias que era capaz de crear, Alberto Migré tenía un don para las palabras. Se daba permiso para usarlas, exploraba el matiz más leve del borde de un sentimiento, y encontraba la palabra justa para designarlo. Tenía ese poder y esa convicción. Él usaba las palabras como joyas, es decir, como algo precioso que no solo hay que tener, sino también hay que saber llevar.

También estaban las historias. Tal vez parezca fácil establecer el nudo central de un melodrama, pero no lo es. Es el corazón del relato, la piedra fundamental. Las novelas de la radio no tienen una cantidad de trucos que tienen las de la televisión, como las incorporaciones glamorosas, los cambios de paisaje o las campañas de prensa. En la radio no existe más que la historia, las voces de los actores y la música. Los sonidos del ambiente, los pasos, las puertas, el descorche de una botella de champagne.”

Si bien, con el desarrollo de la televisión, se dedicó preferentemente a la telenovela, nunca abandonó el radioteatro, aun cuando el género había decaído hasta casi desaparecer. Siempre propició su resurgimiento y propuso rescatarlo mediante nuevos ciclos que no encontraron el apoyo esperado. Sin embargo, pocos años antes de su muerte, realizó renovadas experiencias radioteatrales en Radio Belgrano durante tres años. En 2005, con motivo de la inauguración del auditorio Gregorio de Laferrère, de Argentores, presentó la pieza Tal como somos, escrita y dirigida por él.

Migré aplicó una retórica propia, en radioteatros y telenovelas, que le permitió ordenar y dosificar los contenidos, controlar el espacio escénico en imagen y sonido y crear personajes y conflictos. Enumeró un decálogo para atrapar televidentes, en el que revela algunos aspectos de su técnica. Aunque se refiere específicamente a la televisión, son aplicables también a la radio, con unas pocas adaptaciones.

Decálogo de Alberto Migré 1. Contar historias que rescaten nuestra cultura

En este decálogo, que él respetó en todas sus creaciones, recomienda rescatar la cultura y la identidad propias. El concepto de “cultura”, en la expresión de Migré, comprende a la cultura popular, a aquella en la que se mueve la vida cotidiana de la gente común, desprovista de poder y de riquezas ostentosas. Si en algunas de sus obras intervienen personajes de la cultura elitista, de la aristocracia y el refinamiento, funcionan como contrastes o como presencia de contacto revelador de un proceso que va borrando fronteras sociales.

0597 da ocupado

Julia, la protagonista de la historia, está en la cárcel, condenada por un trágico equívoco. Por su modestia y su buena conducta, la destinan a la atención del conmutador telefónico de la prisión. Siempre que marca el número de la proveeduría, la línea se liga con otro teléfono, el del abogado Andrés Soler. El nudo del relato se desarrolla mediante las conversaciones telefónicas y ambos se enamoran por el conocimiento y el vínculo que mantienen solo a través de sus voces.

Pero Julia no admite que Andrés sepa quién es ella realmente y menos aún su condición de presidiaria. Cuando su mejor amiga, Norah, sale en libertad, Julia le ruega y la convence para que adopte su identidad, la reemplace y vaya al encuentro de Andrés. Julia prefiere esta entrega vicaria y no que él conozca la verdad de la situación. Sin embargo, en vísperas de navidad, la directora del presidio acompaña a Julia a pasear por la ciudad, y entonces se produce un encuentro providencial que anticipa el feliz desenlace de la historia.

Esta obra tiene todos los elementos esenciales del radioteatro romántico, del que Migré es su paradigma: injusticia, castigo inmerecido, desencuentros, amor casi imposible y también solidaridad, entrega, comprensión y felicidad. Migré desarrolla en este ciclo una versión original del tema que fue leitmotiv de casi todas sus creaciones, radiales y televisivas: el romanticismo popular, expresado en el sentimiento amoroso, las resistencias y oposiciones y el triunfo del amor en el final feliz.

En realidad, Migré tenía claro que el radioteatro, como género popular, convertía en popular los contenidos que incorporaba a sus argumentos. Para él, el público es lo popular, y prefiere identificarlo como "la gente"; sus sentimientos, sus dolores, sus dificultades, sus vínculos, su felicidad o sus frustraciones, todo eso es popular, porque es la realidad que vive la gente.

En conversaciones con Nora Mazziotti[52], Migré confiesa:

"Cuando se dice queremos reflejar la realidad... para mí esa es la realidad, la de todos los días, de todas las épocas, de la mayoría de la gente. No distanciarse con rebuscamientos o dobles mensajes incomprensibles, que no se sabe adónde van, que confunden... Me inclino por lo costumbrista."

Migré acepta un tema cuando tiene la certeza de que surgió de lo popular, de "la gente". Y no es un espectador pasivo de las experiencias populares. Él sale en busca de la gente para saber qué es lo que siente, qué piensa, qué espera, qué sufre, qué teme:

"Además buceo en la gente, le hago preguntas, converso, me interiorizo y si puedo aclarar un poquito el panorama, lo hago.

–¿Y dónde bucea?

En libros de psicología, en el famoso Yo estoy bien, tú estás bien, de arriba para abajo ahí está todo dicho. Es simple y claro. Y en la gente, en lo que dice en lo que le pasa a la gente. En ese sentido soy como una esponja: absorbo.”[53]

Respecto de la estructura formal, como en todos sus radioteatros, en este también Migré le asigna un papel importante al narrador. Su intervención, además de resumir acciones que no se exponen en el diálogo de los personajes, aporta contenidos subjetivos, comentando sentimientos o reforzando climas escénicos. Por ejemplo:

NARRADOR.— (Intenso). ...Y amarás... ¡aquello que sea dado amar! (En sentencia). Y amándolo, poseerás la dicha. (Intenso). Pero si fijaras los ojos en aquello imposible, en lo que está prohibido... tuyo será el pecado capital... de haber pretendido amar... ¡lo que no se debe amar!

Otro ejemplo:

NARRADOR .— ¡Abandonar así el conmutador! Sin intentar una nueva llamada. ¡Sin poder comunicarse con él! No quería irse así. ¡No podía irse así del conmutador! Fue la primera vez que venciendo su miedo, y con la celadora a un paso... marcó el 0...5...9...8.

El humor popular en el radioteatro

Entre 1940 y 1955, amplios horarios de programación radiofónica fueron ocupados por programas humorísticos. El humor radial, clara muestra de cultura popular, encontró en el medio de comunicación el instrumento adecuado para devolver al pueblo la comicidad, la gracia, el chiste o la broma que abrevaba en las mismas fuentes populares. Lo que venía de la gente volvía a ella reelaborado en estructuras expresivas propias de la tecnología de la radio.

El humor radiofónico encontró diversos modelos para su creación y difusión. Uno era el “de personajes”, que contaba las aventuras y desventuras de un protagonista imaginario y sus amigos. El eje narrativo abría el camino a chistes y anécdotas. En esta línea se encontraban ciclos como El ñato Desiderio, Marianita, Sandalio, Luz Güena, Pachuca y yo, Felipe, Escombreiro Falamoito y otros.

Otro formato, de carácter más personal, se armaba alrededor de la capacidad histriónica del protagonista y sus posibilidades de actuación. Por lo general, intervenía un animador que daba pie a los chistes y constituía el nexo para la continuidad del programa. Pertenecen a este grupo programas y personajes como Niní Marshall, Juan Carlos Mareco “Pinocho”, Tato Cifuentes “Tatín”, Pepe Iglesias “El Zorro”, el dúo Buono-Striano, Los cinco grandes del buen humor.

La realidad cotidiana también se incorporaba a la mirada humorística en forma de comentarios risueños o irónicos, expuestos en un monólogo chispeante. Destacó en esta categoría Wimpi, y también lo experimentaron Pepe Arias y Enrique Santos Discépolo.

Una variedad de programas desarrollaban el humor mediante una serie sucesiva de sketches, hilvanados mediante un diálogo entre los personajes o con el animador, como lo representaron La caravana del buen humor, La craneoteca de los genios y La revista dislocada.

Finalmente, el modelo situacional consistía en la presentación de una circunstancia que permitía reunir personajes en situaciones humorísticas y estimular un diálogo gracioso entre ellos. En verdad, este tipo de programa incluía recursos de los otros mencionados. Los más exitosos fueron Gran pensión El Campeonato, El relámpago, Gran hotel De Luxe, Academia El buen oído y La familia humorística.

De estos formatos, sólo pueden calificarse como radioteatro el sketch y el modelo situacional. El sketch es una breve representación teatral. La palabra que mejor traduce el significado del vocablo inglés es “escena”. De eso se trata: una breve escena, una especie de flash de comedia, con un desarrollo intenso y explosivo. Puede ser teatral, cinematográfico, televisivo o radiofónico. Cada uno de esos tipos tiene sus características específicas, pero todos respetan una estructura básica a la que se ajusta su contenido.

El sketch de radio puede tener un valor independiente, funcionando como formato autónomo en un programa, o bien puede ser parte de un formato mayor, como publicidad, informe o radioteatro.

Características del sketch de radio - Brevedad: Un minuto aproximadamente

Constituye una pequeña escena de radioteatro y conviene que utilice en su desarrollo lo cuatro factores del código radiofónico: voz, música, efectos y silencio. Es como un chispazo escénico, resulta aconsejable que la situación que plantea no sea complicada, de modo que el oyente capte inmediatamente y sin dificultad el sentido.

Además, las voces que intervienen tienen que revelar adecuadamente a los personajes que representan y expresarse con claridad y buena dicción (salvo que el personaje exija otra cosa). Si el oyente se pierde una palabra por cualquier motivo, seguramente se perderá el efecto de todo el sketch. Es un subgénero del radioteatro.

Pero es el humor situacional el que se estructura con un auténtico sentido radioteatral, del que fueron ejemplos significativo Gran pensión El Campeonato y El relámpago.

Gran pensión El Campeonato

La audición Gran Pensión El Campeonato se emitió entre 1940 y 1952. El autor de los libretos era Dátilo Enrique Giacchino –también responsable de la idea–, quien se presentaba artísticamente como Enrique Dátilo, en tanto que la dirección artística corría por cuenta del inquieto Tito Martínez Delbox.

La audición se transmitía los domingos entre las 12.30 y 13.30, y los jueves, de 21 a 22. En el primer caso, el argumento se ceñía al comentario de las perspectivas que generaba la fecha por disputarse

pocas horas después; en el espacio de mitad de semana, en cambio, eran pródigas las chanzas y burlas destinadas a los perdedores del domingo.

La rutina del programa era sencilla y divertida: la autoritaria dueña de la pensión era doña Asociación Balompié y los pensionistas representaban a los clubes de Primera División, que pretendían ganar el corazón de Miss Campeonato, la coqueta y enamoradiza hija de la propietaria del albergue, que alentaba a todos sus pretendientes sin darle el sí a ninguno. Naturalmente, el campeón del año desposaba a la joven.

El libreto dominical establecía que los candidatos, siempre dispuestos a exagerar sus méritos reales, concluyesen con una payada que solía desembocar en un conato de gresca, al que ponía fin la imperativa y enérgica intervención de doña Asociación, con un superficial intento de alegato de moral deportiva que no siempre coincidía con las decisiones de la casa mayor del fútbol:

“Sigan por ese camino que la vieja Asociación hará ganar los partidos con la justicia y razón”.

Personajes e intérpretes

Enrique Dátilo había elegido con absoluta libertad a los intérpretes de su universo futbolístico a partir de la composición que había ideado para cada uno de ellos.

Fueron doña Asociación Balompié, o sea la AFA (Antonia Volpe), Boca Juniors (Félix Mutarelli, don Pedrín El fainero); River Plate (Tino Tori, Bernabé El millonario, reemplazado por fallecimiento por Manolo Perales, El marqués de Pedernera), Independiente (Héctor Ferraro, El Rojo de Avellaneda), Racing Club (Zelmar Gueñol y Jesús Gómez, Académico García), San Lorenzo de Almagro (Roberto Fugazot, El gaucho de Boedo o El Ciclón), Huracán (Oscar Villa –Villita–, El Globito), Vélez Sarsfield (Mariano Bauzá, El milico del Fortín), Newell's Old Boys (Héctor Wilde –Bolazo–, Mister Ñiuls), Rosario Central (Héctor Wilde –Bolazo–, don Rosario), Chacarita Juniors (Alfonso Pisano, El funebrero), Estudiantes de La Plata (Luis Galli, El pincharrata), Gimnasia y Esgrima La Plata (Mario Faig, El expreso o El tripero), Platense (Jorge Rojas, El calamar), Banfield (Alfonso Pisano, El potentado) y Atlanta (Alfonso Pisano, El bohemio).

El papel de Miss Campeonato, que necesariamente no podía reiterarse, fue encarnado por Cheché March, Hilda Viñas, Herminia Franco, María Esther Gamas, Carmen Vallejos, Elda Desel, Irma Lagos, Julia Giusti y Lucila Sosa, entre otras actrices. Cada personaje iniciaba su actuación en el programa con un breve recitado, que pronto se popularizó entre las hinchadas, según el siguiente detalle:

BOCA JUNIORS.— Mochachi de la pizza e la fainá, bona sera a

tutti, e la vida será más beya si se ganamo otra estreya. (Cuando se perdía): Mochachi de la pizza e la ricotta, si sigo perdiendo puntos me quedo sin la tricota.

RIVER PLATE.— Damas y caballeros, buenas y millonarias, y digamos todos con voz tonante, La Banda, La Banda, ¡siempre adelante!

INDEPENDIENTE.— (Con acento catalán). ¡Compañeros! Camaradas libres e independientes, adelante y RS, RS que pasat en limpio signifique. ¡Rojos salut! (Cuando se perdía): ¡Rojos sonaste!

RACING CLUB.— ¡En el Norte y en el Sur, en el Este y en el Oeste, brilla la blanca y celeste, academia Racing Club! (En la tribuna racinguista suele cantarse una versión inexacta de aquellas estrofas, puesto que en la tercera se dice “brillará blanca y celeste” en lugar de “brilla la blanca y celeste”. Fuente: texto escrito del autor de los libretos).

SAN LORENZO DE ALMAGRO.— Un saludo del Ciclón para tuita la reunión y recuerden mientras tanto: para vivir sin quebranto, ¡hay que ser bueno y ser Santo!

HURACÁN.— ¡Sopla, sopla, sopla; sopla el grande, sopla el chico; sopla el pobre y el galán, pero cierren bien el pico cuando sopla este Huracán!

VELEZ SARSFIELD.— ¡Soy Vélez el del Fortín, que en Barragán y Gaona, planta firme su persona para luchar hasta el fin!

NEWELL'S OLD BOYS.— Leidis and gentleman, gud ivinin; ¡y estando en vuestra presencia, un saludo mi les doy, el del Parque Independencia que les trae Ñiuls Old Boys!

ROSARIO CENTRAL.— ¡Un saludo me permito ofrecer en general, el de la Estancia Arroyito de don Rosario Central!

CHACARITA JUNIORS.— Señores soy Chacarita y ténganlo por bien cierto, el que mi casa visite, ese ha de ir siempre muerto; cajón de manera dura, cuatro velas, la mortaja, ¡me lo acomodo en la caja y otro a la sepultura!

ESTUDIANTES DE LA PLATA.— Soy chiquitito y bonito, estudiante de La Plata, y como soy muy loquito me llaman el pincharrata.

GIMNASIA Y ESGRIMA LA PLATA.— Soy el famoso tripero, el del bosque de La Plata, que si su furia desata en fija sale primero.

PLATENSE.— Soy Platense el calamar, el que en Manuela Pedraza y Crámer tiene su casa, ¡tacataca tacataca pa' lo que guste mandar!

BANFIELD.— Soy Banfield el verdiblanco, calavera y jugador, soy joven, conquistador... ¡y tengo plata en el Banco!

ATLANTA.— Yo soy Atlanta el bartola, que de puro calavera, se pasa la vida entera, acomodado en la cola.

Los años de oro de la Gran Pensión El Campeonato fueron los de Radio Belgrano, cuyo propietario, Jaime Yankelevich, no simpatizaba mucho con la ruidosa presencia de tantos pensionistas. Con el tiempo, Dátilo y sus pensionistas se trasladaron a Radio Splendid, donde comenzaron a jugar tiempo de descuento. El natural desgaste provocado por tantos años de actuación y cierta declinación en la salud del ocurrente libretista, apuraron el punto final.

Don Pedrín el fainero fue el personaje más querido y famoso de la cabalgata futbolera, que en sus comienzos contó con el respaldo de las buenas campañas de Boca Juniors, el club con mayor poder de convocatoria. El casamiento, en 1940, de Pedrín con Titina Campeonato tuvo como testigos en la flamante Bombonera a varios miles de eufóricos hinchas boquenses. Puntualiza Di Benedetto[54]:

"Gran Pensión El Campeonato se transmitió durante algo más de doce años (desde el 1 de septiembre de 1940 hasta 1052) por Radio Belgrano los domingos de 12.30 a 13.30, con el auspicio de Jabón Federal. Los jueves, de 21 a 22, se emitía un complemento que abundaba en burlas a los perdedores del domingo. Cada capítulo solía acabar en una discusión generalizada entre todos los personajes, batahola que era aplacada por la voz autoritaria de doña Asociación, cuyo lema final era: "Sigan por ese camino / que la vieja Asociación / hará ganar los partidos / con justicia y con razón. [...] Enrique Dátilo había presentado su proyecto a Tito Martínez Delbox, quien estuvo varios meses a la pesca de un buen avisador; le costaba conseguirlo porque los eventuales patrocinantes desconfiaban de la imparcialidad de los libretos y temían la reacción de las hinchadas. Finalmente, Vito Donato Savia, de la firma Jabón Federal, se armó de coraje y brindó el esperado auspicio."

El tema central y único que alimentaba las discusiones del programa era el fútbol, motivo de las polémicas y las bromas, encarnado en los personajes, símbolos de equipos e instituciones deportivas. Con Gran Pensión El Campeonato, la pasión popular que caracteriza al fútbol se introdujo en el radioteatro potenciando su capacidad de expresión de la cultura popular.

Sigue el campeonato

Así como el radioteatro se fue a los teatros del interior con sus fantasías fundidas con las realidades populares, hizo una nueva incursión para demostrar su vigencia y su popularidad. El 23 de agosto de 2010, como homenaje a la radio en sus noventa años, en la sala Picasso del Paseo La Plaza, se representó un capítulo de Gran Pensión El Campeonato, original de María de las Mercedes di Benedetto. Este es el texto:

PERSONAJES

DOÑA ASOCIACIÓN (AFA)

DON PEDRÍN EL FAINERO (BOCA)

BERNABÉ EL MILLONARIO (RIVER)

EL GAUCHO DE BOEDO (SAN LORENZO)

EL FUNEBRERO (CHACARITA)

Murmullo encendido entre los representantes de los clubes (menos Chacarita).

DOÑA ASOCIACIÓN.— ¡Eh! ¿Qué pasa en esta pensión que hay tanto alboroto!?

BERNABÉ.— Usted disculpe, doña Asociación...pero es que estamos todos muy afligidos porque se ha ido de la pensión don Rosario...

PEDRÍN.— E la mala lenguas coméntano que osté lo echó... para ponere a questo pebete del barrio di Floresta... come si chiámano... Ol boise…

DOÑA ASOCIACIÓN.— ¡Por favor! A Don Rosario no lo echó nadie... ¡se fue solito, nomás!

EL GAUCHO.— ¡Pobrezito don Rosario! ¡Se le dio guelta la taba y tuvo que juir con el rabo entre piernas!

DOÑA ASOCIACIÓN.— El que se viene salvando desde hace rato de que lo eche de acá es ese tripero de La Plata... me está debiendo varios meses de alquiler... Cada vez que le doy el ultimátum, consigue algo de dinero y zafa... ¡vamos a ver hasta cuándo!

EL GAUCHO.— ¿Y los paisanos de Avellaneda, El Académico y el Rojo?

DOÑA ASOCIACIÓN.— ¡A esos dos también los tengo en capilla! Por suerte el Rojo estuvo haciendo de albañil y arregló toda su

pieza, que se le estaba viniendo abajo!

EL GAUCHO.— ¡Pobrezitos!

BERNABÉ.— Hablando de gente que se tuvo que ir de la pensión... ahí viene el muchacho de la fiambrería...

(Primeros acordes de la marcha fúnebre).

PEDRÍN.— ¡Certo!... Ahí viene questo di Chacarita, que se fue de la pensione ma.. se ve que tiene gana de volvere, perque sempre nos hace una visita...

EL GAUCHO.— ¡Pobrezito don Chaca...! ¡Se ve que estraña el terruño! Cada vez que viene trae un paquete de cuernitos de grasa pa' tomar con el mate...

PEDRÍN.— (Por lo bajo, haciendo los cuernos). Cornito hago ío, a vere si el fonebrero este me quiere yevare al camposanto de prepo...

EL GAUCHO.— ¡Cruz Diablo! ¡La boca se le haga a un lao, don Pedrín!

PEDRÍN.— La Boca nunca se fá a un lado, gauchite de cotiyone...

EL FUNEBRERO.— (Llegando). Señores, soy Chacarita y ténganlo por bien cierto, el que mi casa visite, ha de salir siempre muerto; cajón de madera dura, cuatro velas, la mortaja, ¡me lo acomodo en la caja y otro va a la sepultura!

PEDRÍN.— Osté, ¡chito! ¡Que ni siquiera pertenece a la pensione, ya!

EL FUNEBRERO.— No se preocupe, en cualquier momento le empiezo a dar a la pala en La Boca o en Núñez... porque ustedes dos vienen en caída libre...

PEDRÍN.— ¡Mirame quien parla de caída libre! En el próximo campeonate, a la lista van a tener que hacerle un pozo, para podere ubicarte…

EL FUNEBRERO.— Yo vengo porque a pesar de que me fui de la pensión, todavía tengo esperanzas de un día poder pedir la mano de la hija de doña Asociación...

BERNABÉ.— La hija de doña Asociación está muy lejos para usted... así que no se gaste en traerle bombones ni flores... deje esas atenciones para gente como uno, que tiene dinero de sobra para poder pagarlas... Usted no tiene dónde caerse muerto...

PEDRÍN.— Mire a quién le diche que no tiene dónde caerse morto...

EL GAUCHO.— A usté, don Chaca, ni se le ocurra pedir la mano de

esa china... Esa china tiene dueño, ¡y es este gaucho de Boedo!

BERNABÉ.— Doña Asociación va a salir espantada... Seguro que piensa que si el funebrero le pide la mano de la hija, ¡es para embalsamársela!

EL FUNEBRERO.— ¡Qué graciosos, los señores! (Trágico). ¡Ah! ¡Pero ya van a caer todos! Van a descender uno por uno, hasta donde yo estoy...

PEDRÍN.— La callina pote sere que yégueno bien abaco… perque estano má cerca del suelo... (hace sonidos imitando una gallina).

BERNABÉ.— Callate, pizzero de cuarta, que de tanto comerte la muzzarella, últimamente jugando sos un queso.

PEDRÍN.— ¡Per favore! Non si riccorda d'il mio lema. (Al público). "Mochachi de la pizza e la fainá, Bona sera a tutti, que la vida será más beya si se ganamo otra estreya".

BERNABÉ.— La única forma de que vos veas otra estrella, tanito, va a ser con un telescopio...

EL GAUCHO.— Yo más que cerca de una estrella, don Pedrín, lo veo bastante estrellao, pobrezito....

PEDRÍN.— ¡Claro! El gauchite stá agrandado perche ahora vino lo

Ramone para sacarle la papa d'il fuoco...

EL GAUCHO.— ¡Se vienen días mejores! ¡Con esas papas vamoj a acompañar un buen asado de chancho y un buen puchero de gallina!

BERNABÉ.— ¡Volvete a tu rancho de Boedo, Martín Fierro oxidado! Que acá hay un potentado con mayúscula... (Al público). "Damas y caballeros, buenas y millonarias, y digamos todos con voz tonante, La Banda, La Banda, ¡siempre adelante!".

PEDRÍN.— Se tanto ti piace la banda, ¿perqué no te cuntá uno músico y ármano una orquesta? ¡Potese hacere lo recitale en Núñe!

BERNABÉ.— No te metás, tanito cocoliche, que el año que viene como sigas así vas a estar alquilando la piecita del fondo... que ni ventana tiene…

PEDRÍN.— Osté, miyonario con pluma, ¿sabe que va a tenere, el año que viene? El cuartito de la escoba, ¡eso va a tener!

EL GAUCHO.— No peleen, no peleen... Loj hermanos sean unidos, porque esa es la ley primera....!

BERNABÉ.— No te hagás el Santo que ya hace rato que perdiste la aureola...

EL GAUCHO.— Prefiero perder la aureola y no los partidos... (Al público). “Un saludo del Ciclón para tuita la reunión y recuerden mientras tanto: para vivir sin quebranto, ¡hay que ser bueno y ser Santo!”.

(Comienza un contrapunto de agresiones in crescendo entre todos).

PEDRÍN.— Osté, Fonebrero, ¿sabe qué pasa dopo que River Plate gana un campeonato?

EL FUNEBRERO.— No, tano, ¿qué pasa?

PEDRÍN.— ¡Suona lo despertadore! (Ríe alto).

BERNABÉ.— (Retrucando). Y sabe, don Chaca, ¿en qué se parecen últimamente la película del Titanic y Boca Juniors?

EL FUNEBRERO.— No, don Bernabé.

BERNABÉ.— En que todos lo van a ver pero ya saben cómo termina.

EL FUNEBRERO.— (Grave). Buenísimo. Me voy a morir de risa.

PEDRÍN.— (Ofendido). A osté, fonebrero, ¡no le hablo más y le

hago la cruz!

EL FUNEBRERO.— No es necesario que me haga la cruz, yo le vendo una ya hecha... ¿La quiere de bronce, de hierro o de madera?

EL GAUCHO.— ¡Aro, aro, aro! No nos vayamos por las ramas... ¡Que acá el tema es quién de nosotros se casa con la hija de doña Asociación! Tuitos le tenemos ganas, pero... los que más cerca estamos del altar somos Bernabé el millonario y yo, el gauchito de Boedo.

BERNABÉ.— (Risa). ¡Ja! Pedrito el fainero se va a quedar solo, con la propuesta de matrimonio atragantada... en la boca…

PEDRÍN.— Vo, miyonarie, no te riás mucho, que con questo del casamiento te va a madrugar otro, e se te va a yenare la cubija de bicho colorados...

(Discusión colectiva).

DOÑA ASOCIACIÓN.— ¡Basta! ¡Basta! ¡Cada uno a su habitación, caramba! Este campeonato recién empieza...Ya veremos quién de ustedes se casa con mi hija...

BERNABÉ.— Justamente… queremos saber, usted que es la madre, qué opina...

EL FUNEBRERO.— Eso, queremos saber... nos morimos de la

curiosidad...

PEDRÍN.— Dícano, doña Asociacione, ¿de quién será la mano de la sua hica?

DOÑA ASOCIACIÓN.— Ni de River ni de Boca ni de Chaca ni el Ciclón... Pero, Tanito, mi amigo, nadie pierda la ilusión… que vengo a decir verdades, a los grandes y a los chicos, acá adentro en la pensión....

EL GAUCHO.— ¡Pobrezitos! Ya no sabemos qué hacer para conquistar a su hija...

DOÑA ASOCIACIÓN.— Por lo pronto, todos ustedes... “Sigan por ese camino / que la vieja Asociación / hará ganar los partidos / con justicia y con razón”.

Relato de gol gritado en primer plano. Funde con música que sube.

[51] Absatz, Cecilia (2006): Prólogo. En Alberto Migré (autor), 0597 da ocupado. Buenos Aires, Biblos-Argentores.

[52] Mazziotti, Nora (1993): Soy como de la familia. Conversaciones con Alberto Migré. Buenos Aires, Sudamericana; pág. 37.

[53] Ibídem; pág. 57.

[54] Di Benedetto, María Mercedes: Texto inédito.

Capítulo V

Cultura popular en las programaciones

Ninguna radio de la ciudad de Buenos Aires carecía de radioteatros en su programación durante la llamada “época de oro”. Belgrano, Splendid, Porteña, Nacional, El Mundo. El caso de esta última es ampliamente ilustrativo de la presencia de ciclos de diversos autores, temas y elencos.

Los horarios centrales, que convocaban a las familias alrededor del aparato de radio, estaban ocupados por radioteatros. Aparte de los dos grandes éxitos de Los Pérez García y ¡Qué pareja!, sobre los que se ha informado en detalle, otros ciclos ocuparon la grilla de esta emisora.

Alternando con ¡Qué pareja!, salía al aire en 1948 una mini comedia, también de Abel Santa Cruz, titulada Zully y Sally, que era protagonizada por Julia Sandoval, Patricia Parry y Jorge Norton, con locución y relatos de Jaime Font Saravia. La presentaba “Jabón Sunlight”.

Un éxito por Radio El Mundo en 1940 fue Gladiela, interpretada por Tita Merello, quien personificaba a una vendedora de grandes tiendas. El libreto era de Miguel Coronatto Paz, duraba quince minutos e iba de lunes y jueves con la animación de Jaime Font Saravia. Coronatto explicaba que “para hacer ese personaje me pasaba tardes enteras en Harrod’s para mirar trabajar a las empleadas y pescarles sus tics, sus hábitos, su lenguaje”.

Peter Fox.. lo sabía, la creación de José Tresenza, con libretos de Miguel de Calazans. Historias diarias noveladas de un detective al estilo de

Sherlock Holmes, interpretado por José Tresenza, con el elenco estable de Radio El Mundo.

¡Qué vida esta, señor! con Luis Pérez Aguirre y Angélica López Gamio, con relatos de Jorge Homar del Río y libretos de Abel Santa Cruz, presentados por Molinos. Pequeña comedia que se difundía martes y jueves a las 12.40 en la que solo intervenían tres personajes: Ella (López Gamio), Él (Pérez Aguirre) y El narrador (Del Río).

Buenos días, Pericles, con Santiago Gómez Cou y Olga Vilmar, relatos Julio César Bonnet con libro de Horacio S. Meyrialle. Comedia diaria de 15 minutos.

Casi un ángel, también de Meyrialle, con Raúl Rossi, Josefina Ríos y elenco de la emisora con relatos de Raúl Calviño. Comedia diaria de 15 minutos.

Un firme triunfo alcanzaron las emisiones de Nosotras, las mujeres, creación de la original autora radiofónica Nené Cascallar, en las que intervinieron las actrices Susy Kent, Chela Ruiz, Carmen Vallejos, Mabel Landó y Cristina de los Llanos. Presentadas por Shell Argentina, iba de lunes a viernes a las 19.05.

Pocos meses bastaron para consagrar en todo el ámbito del país a la ya popular pareja compuesta por Jorge Salcedo y Dora Ferreiro. En los habituales espacios patrocinados por Nestlé y Nescafé, de lunes a viernes a las 15.05, ambas figuras con su compañía ofrecían en su cartelera El viento canta tu nombre de María del Carmen Martínez Paiva.

En 1947, auspiciado por Jabón Lux, llegaron a Radio El Mundo Santiago Arrieta y Elina Colomer con Nelly Láinez y elenco en la novela El otro.

En aquellos tiempos del radioteatro una voz que perduró en Radio El Mundo fue la de Eduardo Rudy que formó pareja durante décadas con Dorita Ferreiro, Celia Juárez e Hilda Bernard, con títulos como Barrio Gris con Susana Mara y Héctor Coire; El castillo de Dragonwick, con Hilda Bernard y Roberto Lopresti y La sangre también perdona de Mauricio Herrera con Elcira Olivera Garcés, Luis Pérez Aguirre y Gustavo Cavero. En todas, el relator fue Julio César Barton.

En 1957 se estrenó la comedia ¡Son cosas de esta vida! con Raúl Rossi, Nelly Meden, Amalia Sánchez Ariño, Emilio Nelson, Emilio Comte y actores del elenco estable de Radio El Mundo: Leandro Reinaldi, José Moneta, Esperanza Otero, Osvaldo Cané. Libro de Miguel de Calasanz, relatos de Jorge Homar del Río. En vacaciones o ausencia de doña Amalia, era reemplazada por el actor Francisco Álvarez. Iba los miércoles y domingos a las 20.35 auspiciado por Sudamtex con María Esther Vignola y Juan José Sierra en la locución comercial. El programa se hacía con público en vivo, que seguía la acción con entusiasmo.

Otras figuras que llegaron a las noches de Radio El Mundo: Jorge Salcedo y Elcira Olivera Garcés. En 1958 protagonizaron Los besos ajenos de Abel Santa Cruz, en el Teatro Palmolive del Aire de las 22.05, acompañados de Luis Pérez Aguirre y Pepita Pérez con la dirección de José Tresenza y relatos de Julio César Barton.

En 1950, un ciclo radial cambia la noche del último día de la semana en la radio. Radio el Mundo presenta a las 22 su programa Radio Cine Lux, dedicado a brindar en una sola emisión de una

hora la radioteatralización de una película que podía ser un estreno o un clásico. En la primera emisión de este programa se radió La Guerra Gaucha.

Se hicieron adaptaciones de cientos de películas, puesto que el ciclo llegó a emitirse hasta 1963. Entre los habituales adaptadores aparecían Celia Alcántara, James McCabe, Roberto Valenti, Abel Santa Cruz, y muchos otros. Es así como a través de Radio El Mundo se "pudieron escuchar" películas como Casablanca, Esplendor en la hierba, El paso del Rhin, Nido de Ratas, Barrio Gris, Cumbres borrascosas, Angustia de un querer, Los ojos llenos de amor, Algo para recordar, Milagro de amor... Además del elenco estable de la emisora, cada sábado se contrataba a dos figuras invitadas para protagonizar el "film radial". Así pasaron entre muchos otros Luis Vehil, Olga Zubarry, Guillermo Battaglia, Mecha Ortiz, Pedro López Lagar, Ernesto Raquén, Rosita Moreno, Alfredo Alcón, Virginia Luque, Pedro Quartucci, Fernanda Mistral, Eduardo Rudy, Héctor Coire, Alberto Argibay, Amadeo Novoa. En los relatos, alternaron en distintas etapas Julio César Barton, Carlos D'Agostino, Silvio Augusto Miller.

En los últimos años del radioteatro en Radio El Mundo, en la década de 1960, se destacaron los binomios Fernanda Mistral-Alberto Argibay, Hilda Bernard-Oscar Casco (No quiero vivir así, de Migré); Hilda Bernard-Fernando Siro (Alguien para querer de Migré). La compañía de Alberto Migré con Graciela Araujo, Blanca Largota, Atilio Marinelli y Osvaldo Pacheco y un éxito: Altanera Evangelina Garré, luego llevada a la televisión como Adorable profesor Aldao con Beatriz Taibo y Guillermo Bredeston.

Más parejas: Julia Sandoval-Eduardo Rudy; Graciela Araujo-Guillermo Bredeston. El Radioteatro Kolynos con Alfredo Alcón y Violeta Antier, con novelas de Leonardo Catalano como Los nutrieros y Un hombre cualquiera; relatos de Guillermo Cervantes Luro, compaginación musical de Guido Gorgatti. Lo mejor de

nuestra vida, nuestros hijos también de Alberto Migré, interpretado por Delia Villar y elenco con relatos de Julio César Barton. Este ciclo pasó a la televisión en Canal 9 protagonizado por Delia Garcés. El Gran Radioteatro de la tarde, con la compañía Aída Luz-Fernanda Mistral-Ignacio Quirós con la dirección de Antuco Telesca.

Todavía más: Graciela Araujo-José María Langlais en Esa dicha que perdimos con libro y dirección de Alberto Migré. Compañía Jorge Salcedo con Beatriz Día Quiroga y elenco con la novela Quiero estar en tu vida de Gerardo Galván. En los relatos, Jorge Martínez Conti. Beatriz Taibo-Atilio Marinelli en otra de Migré: Trampa de amor prohibido. También pasaron binomios integrados por Iris Marga-Ernesto Raquén; Rosa Rosen-Ángel Magaña; Margarita Linton-Oscar Ferrigno y Alfredo Alcón-Norma Aleandro.

El fin del radioteatro por Radio El Mundo llegó en los primeros años de la década de 1970. Entre 1971 y 1972 en el Teatro Palmolive del Aire, con la dirección del autor Alberto Migré, se presentaron las siguientes figuras en distintas novelas, todas con relatos de Julio César Barton: Mabel Landó-Adrián Montero-Blanca Largota-Noemí Escalada en 0597 da ocupado, historia de una mujer detenida en una cárcel que ya había pasado por la radio y la televisión como Mujeres en presidio, por Canal 9. Atilio Marinelli, Cristina Alberó, Claudio Levrino, Gloria Lopresti, Noemí Escalada, Osvaldo Cané en Un tiempo para los dos. Rodolfo Salerno, Silvia Montanari, Blanca Largota, Noemí Escalada, Miguel Banni y como actor el libretista Luis Gallo Paz en Ese amor olvidado y Hombre a buen precio.

La decadencia no sólo se manifestó en Radio El Mundo, sino en el género, debido a circunstancias diversas, como las que menciona Beatriz Seibel:

“El género tiene una crisis muy evidente en 1968, cuando se reorganizan por decreto las emisoras, se cancelan los contratos de las compañías de actores, y se cierran los auditorios. La radio pasa a

transmitir grabaciones en pequeños espacios. Las nuevas tecnologías, con el desarrollo de las compañías grabadoras de música y el avance de la televisión, son causas de la crisis del género.”

Ricardo Gallo suministra otras precisiones:

“Pese a la iteración temática, señalada por Umberto Eco, el radioteatro mantuvo constante audiencia durante muchos años. Puede entenderse su crisis (y su gradual desaparición), a partir de causas relacionadas con:

- La difusión del género que, como parte de la radio, acompañará su rumbo.

- El alejamiento de oyentes por encontrar otros atractivos (llámese televisión).

La televisión aparece en 1951 y poco después incorpora el género teleteatro. Durante la primera mitad de la década de 1950 –debido al escaso número de televisores, todos importados– la incipiente televisión poco afecta a la radio y, consecuentemente, insignificante es la sombra del teleteatro sobre el radioteatro.

En la segunda mitad de la misma década –y ya con televisores de industria nacional– el impacto de la televisión sobre la radio resulta algo más fuerte. Pero el golpe violento llega en 1960 con la aparición de los canales 9 y 13, seguido al año siguiente por canal 11, panorama complementado al promediar la década, con el inicio de actividades del canal 2 de La Plata, de buena entrada en Capital

Federal y muchas zonas del Gran Buenos Aires. Esquema que se traduce en una transferencia de ingresos publicitarios en detrimento de la radio que van a las arcas de la televisión.

No obstante el radioteatro persiste. Y persistirá hasta el brutal golpe que, poco antes de llegar los años setenta, le propina a la radio la dictadura de Onganía, a partir de su ministro de Prensa y Turismo, Federico Frischknecht: se suprimen los programas en vivo en todas las emisoras administradas por el Estado, que eran mayoría en ese momento."

Algunos actores y actrices

Hilda Bernard

Cuando entró a Radio El Mundo en 1943, quería ser actriz de cine y teatro. Pero le gustó la radio y se quedó en ella. Allí conoció a Nidia Reynal y a Oscar Casco, con quienes hizo varias temporadas.

Ricardo Paissno

Era un joven en 1940 y se hizo actor con las compañías de Nora Cullen, Gloria Ferrandiz, en Splendid y Belgrano. En 1941 trabajó en radioteatros nocturnos junto con Silvio Spaventa y Susy Kent, auspiciados por La Franco Inglesa.

María Concepción César

Francisco de Paula la escuchó hablar y le interesó su voz grave. Le ofreció hacer radioteatro y ella le contestó que quería ser actriz del Teatro Cervantes. Al poco tiempo la encontraron para hacer por Radio El Mundo un radioteatro. En aquel y otros momentos, tuvo la posibilidad de ser partenaire de Juan José Míguez, Roberto Escalada y de Pedro López Lagar. Luego, trabajó muchas temporadas en Radio Cine Lux.

Susy Kent

Comenzó en radioteatro con Silvio Spaventa, con quien luego se casó y divorció, alejándose de su vida artística también. Después trabajó con Oscar Casco, Eduardo Rudy y Fernando Siro.

Chela Ruiz

Empezó en 1942 a los 17 años. Su hermana y cuñado encabezaban un radioteatro en Radio Splendid y la recomendaron para hacer un papelito en Tardes de vosotras. Como su voz era gruesa llegó a hacer de madre de Gloria Ferrandiz, pero otras veces, imitando a su hermano menor, hizo de nena o nene.

Enzo Bellomo

En 1945 comenzó por Radio Belgrano con Grandes obras maestras del teatro universal. En 1946 ingresó al elenco estable de El Mundo, un verdadero taller dirigido por Armando Discépolo, de donde surgió Eduardo Rudy. Luego, en Radio Argentina, encabezó una

compañía con Nelly Hering.

Oscar Casco

Debutó en 1942 en Radio El Mundo, bajo las órdenes de Armando Discépolo. Su primer éxito fue Hogar de mujeres, junto a Josefina Díaz. Al poco tiempo hacía varios personajes a la vez: el doctor Lezama en Hogar de mujeres, era partenaire de Tita Merello y de Luis Sandrini en Gladiela, varios roles en El relámpago y participaba regularmente en el Teatro Palmolive del Aire. En 1947 le llegó la consagración definitiva en un radioteatro de Nené Cascallar, con Hilda Bernard y Nidia Reynal[55].

Un actor que se convirtió en locutor

Rafael Díaz Gallardo fue una de las estrellas de los elencos de González Pulido. Primero hizo de Don Fulgencio, pero cuando personificó a Caín, un malo de aquellos, se hizo mucho más popular. Luego de ser el más asediado de los galanes malvados, Díaz Gallardo permaneció cerca del micrófono y se transformó en un conocidísimo locutor. La contracara de Caín era Churrinche (nombre de pájaro), protagonizado por Mario Amaya, un inocente a ultranza, un muchachote puro corazón que en todas las fotografías públicas aparece vestido de gaucho y con una flor roja en la oreja[56].

Algunos autores

Yaya Suárez Corvo competía con la escritora María del Carmen Martínez Paiva, ambas exitosas seguidoras de los dramones que en los años treinta urdían Francisco Staffa, Luis Ardizzi o Rafael García

Ibáñez. En la década del cuarenta, las sagas de unitarios y federales o las historias con inmigrantes atormentados dejaron espacio a nuevas líneas argumentales. Entre ellas se destacaban los relatos de sumergidos (personajes que venían del campo y se instalaban en los suburbios), de los que desde 1939 y por más de una década Juan Carlos Chiappe escribió más de doscientos. O el drama familiar urbano con las madres abnegadas y sufrientes como personajes centrales, especialidad en que Héctor Bates y Audón López obtuvieron elogios y una fuente de trabajo permanente.

Ellos construyeron un género novedoso, una especie de neogauchesca, representativo de los cambios sociales y la migración interna.

Silvio Guerrico y Eifel Celesia asumían la línea más cercana al romanticismo tradicional; Roberto Valenti adaptaba historias de amoríos entre piratas y otros muchachitos con alma de salvadores pero que en general sucedían en mares totalmente lejanos.

Desde muy abajo venían asomando dos que llegarían a ocupar grandes lugares: Nené Cascallar, que a principios de la década era solo una fiel oyente de los radioteatros de Silvio Spaventa y Susy Kent, y el jovencito Alberto Migré, quien a finales de los años treinta había entrado en una radio para escribir libretos internos y avisos publicitarios.

Sin embargo, ninguno llegó tan lejos como el uruguayo Raúl Martínez, quien en 1948 escribió para una radio tucumana la novela La pavota. Fue tan bueno su resultado, que le pidieron una continuación y Martínez, estrenó La hija de la pavota[57].

Clasificación de temas populares del radioteatro

De familia:

- Los Pérez García

- ¡Qué pareja!

De amor:

- 0597 da ocupado

- Miedo de amar

- El precio del amor

- Olvídame amor mío

- Así es el amor

- Toda una vida de amor

- Cuando nace el amor

De mujeres:

- *Nosotras las mujeres*

- *La sombra de una mujer*

- *Pecado de mujer*

- *Charlas de mujeres*

- *De mujer a mujer*

De madres:

- *Piedad para mi madre*

- *Mi mamá sí que fue guapa*

- *Y al hablar dijo mamá*

- *Virgen y madre*

- *El gran secreto de una madre*

- *Aquí reina mi madre*

- *No llores, madre mía*

- *Después de Dios mi madre*

- *Las madres perdonan siempre*

De gauchos:

- *La pulpera de Santa Lucía*

- *La campana de San Telmo*

- *La mazorquera de Montserrat*

- *La estrella de sangre*

- *El último candombe*

- *El puñal del tirano*

- *El matrero de la luz*

Historias con flores:

- *Los jazmines del 80*

- *La sombra de los jazmines*

- *Las rosas de Caseros*

Dramas con colores:

- *Un soldado rojo Punzó*

- *Donde la tierra es roja.*

[55] Fuente: Radioteatro. Disponible en: http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/interolimpicos/enelaire/Actuarsin/. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

[56] Ídem.

[57] Ídem.

Capítulo VI

Lo culto y lo popular en un ciclo perdurable: Las dos carátulas

Desde su primera emisión, el 9 de julio de 1950, Las dos carátulas continúa en el aire hasta nuestros días, con la perseverancia asentada sobre una trayectoria que encontró en el radioteatro la fórmula adecuada para borrar las barreras artificiales que suelen aún separar arbitrariamente la cultura de elite, asociada a lo tradicionalmente culto, de la cultura popular, considerada como un subproducto marginal.

La idea inicial se debió al doctor José Ramón Mayo, doctor en Filosofía y Letras y profesor del Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER), quien se interesó en dedicar un espacio, de manera orgánica, en la programación de la entonces Radio del Estado, para la transmisión de obras teatrales rescritas para la radio. Este fue el origen de Las dos carátulas, el teatro de la humanidad. En coincidencia con la celebración de los ciento treinta y cuatro años de la Independencia, se emitió el primer programa del ciclo: La flor del trigo, de José de Maturana.

Desde entonces, ofreció semanalmente sus radioteatros, que se llegaron a difundir por las cuarenta estaciones provinciales de Radio Nacional, ligadas por la Cadena Azul y Blanca. Sus contenidos abrevaron en textos narrativos y teatrales de autores argentinos y extranjeros de todos los tiempos.

Para citar algunas obras y autores, entre los nacionales, las obras abarcaban desde el sainete colonial El amor de la estanciera y la comedia El hipócrita político, de la etapa emancipadora, hasta las creaciones de autores contemporáneos, como Griselda Gambado,

Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún, pasando por nuestros clásicos: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère, Carlos Mauricio Pacheco, Roberto J. Payró, Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Alberto Vacarezza, Samuel Eichelbaum.

En el orden universal, se recrearon textos de clásicos griegos, como Sófocles y Eurípides, pasando por españoles, ingleses y alemanes: Calderón de la Barca, Lope de Vega, Shakespeare, Ben Jonson, Goethe, entre otros, y los modernos Pirandello y García Lorca.

Para el cumplimiento de programas tan variados se contó siempre con directores notables e intérpretes sobresalientes. Participaron artistas que ya nos dejaron y son muy recordados como Violeta Antier, Eva Dongé, Blanca Lagrotta, y figuras principales de nuestra escena como Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Dora Prince, Carlos Carella, Luis Medina Castro, Lydia Lamaison, Perla Santalla y Claudio García Satur, por ejemplo. Todos ellos se integraban al elenco de Las dos carátulas, en donde actuaban los veteranos y tan capacitados Norma Agüero, Noemi Deis, Ricardo Lani, Osvaldo de Marco, y con Ernesto Catalán como activo sonidista. Las dos carátulas ha tenido directores como Adalberto Cuomo y Juan Alberto Domínguez (ambos del tramo fundador, y actores, a la vez), interviniendo en las distintas épocas, Eugenia de Oro, Joaquín García León, Aurelio Ferretti y Alberto Vacarezza (hijo). Hasta llegar a Rodolfo Graziano, a cuyo cargo se halló la coordinación y la dirección general de las audiciones entre 1984 y 1990. En este último ciclo, el elenco de Las dos carátulas se trasladó a varias provincias y trabajó en las emisoras locales de Radio Nacional, con la participación de artistas y técnicos de cada lugar. Son memorables las experiencias ejemplares, en todo sentido, que dejaron las emisiones de Edipo el Colono (Sófocles) desde Mendoza y Macbeth (Shakespeare) desde Bahía Blanca.

Las dos carátulas ha constituido en sus sesenta años ininterrumpidos una presentación radiofónica de alto nivel artístico cultural y con firme

atracción y fuertes resonancias populares. Está considerado como el único programa en el mundo, de su especie y dedicación, que ha alcanzado una permanencia semejante. Por todo ello sin duda, ha podido reunir lauros muy preciados.

De reconocimiento extranjero, cabe citar la Mención Especial al mejor programa de habla castellana otorgado por la BBC de Londres y la distinción de ONDAS de España. En el ámbito nacional ha recibido los premios TALIA, San Gabriel, APTRA, Martín Fierro, Santa Clara, Café Tortoni y Amigos de la Avenida de Mayo, entre otros igualmente importantes. A partir de 1990 se hizo cargo de la dirección general Nora Massi.

Recuerdos

Cuando Nora Massi se hizo cargo, en 1990, de la dirección de Las dos carátulas tomó la posta que había dejado Rodolfo Graziano, que había estado al frente del elenco desde 1984. “No era una tarea fácil –dice ella– continuar por el honroso camino que ya había trazado Graziano, un maestro de la escena que depositó en mí toda su confianza. Muy pronto me di cuenta de que había que vencer muchas dificultades, que cada vez contábamos con menor presupuesto, que algunos momentos políticos nos jugaban en contra... Pero siempre pudimos salir adelante, y así Las dos carátulas se convierte ahora en el espacio más antiguo no sólo de la radiofonía argentina, sino del mundo entero... Para mí, esto representa un orgullo, porque significa que el teatro no ha muerto, sino que vive con mejor salud que nunca y que puede entrar en los hogares de millones de familias”.

En este medio siglo, algunas cosas se modificaron en Las dos carátulas. Se hizo necesario contar con nuevos y jóvenes actores, se debieron achicar gastos, no se puede contratar semanalmente a

primeras figuras de nuestra escena. “Pero –explica Nora Massi– lo importante es el fervor de todos nosotros, que se fue renovando con los años”.

El más antiguo del equipo es Rodolfo Caraballo, que dice: “Llevo 36 años en el grupo y Las dos carátulas es, para mí, una especie de segundo hogar. Creo que encarné a casi todos los personajes de las obras nacionales y extranjeras... Siempre dejé de lado las luces de neón para entregarme a este espacio radial dentro del cual puedo decir, orgullosamente, que hoy es el mañana con el que soñábamos ayer”.

Diario La Nación, “Dos carátulas, medio siglo”[58].

Evocación

Graziano: con público, mejor todavía

Rodolfo Graziano es, sin duda, uno de los más prestigiosos directores teatrales argentinos. Puestista de obras de autores clásicos y modernos, profesor de larga y reconocida trayectoria e imaginativo creador de deslumbrantes espacios escénicos, estuvo durante varios años al frente del Teatro Nacional Cervantes y demostró en toda su trayectoria un profundo amor “por ese arte –dice– al que le entregué todo y me devolvió todo”.

Durante seis años Graziano se desempeñó como director de Las dos carátulas y su gestión es recordada por él con entrañable emoción. “En 1984 –rememora– fui invitado por el entonces director artístico de Radio Nacional, Federico Galeana, ex integrante del grupo Opus

4, a hacerme cargo de la conducción de Las dos carátulas. Como primer paso convoqué al historiador y crítico Luis Ordaz para la asesoría literaria y la selección de las piezas. Propuse que las grabaciones se hicieran con asistencia de público, para dar así el clima de teatro con sus risas y sus silencios, que eran impuestos por la emoción de los actores, y recibir el aplauso final. Había en aquel entonces un elenco estable, pero invité a prestigiosos actores de la escena nacional y hasta extranjeros para protagonizar las obras. La primera emitida en este período fue Otelo, de William Shakespeare, con Luis Medina Castro. Confieso que tuve éxito en mi gestión. El mérito, por supuesto, debo compartirlo con todos los integrantes del elenco y con un grupo de oyentes enfervorizados que creó la Asociación Amigos de Las dos carátulas. Fue, sin duda, una de las más entrañables etapas de mi trayectoria artística. A fines de 1990, dejé a Nora Massi la dirección del grupo y ella continuó con esta cálida aventura”[59].

Ordaz: más que milagro, magia

Diario La Gaceta de Tucumán, viernes 6 de abril de 2006.

A los 87 años, confesados por él con lucidez y orgullo, Luis Ordaz es una figura ineludible en la historia del teatro argentino. Crítico, docente, autor de libros de la importancia de El teatro en el Río de la Plata y de Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tanguería, entre otros valiosos títulos, continúa, desde hace casi veinte años, vinculado con el elenco de Las dos carátulas.

“En 1965 –recuerda sin esfuerzo–, planifiqué un ciclo dedicado a nuestra dramática costumbrista para lo que conté, para la animación de sus partes esenciales, con valiosos intérpretes de Las dos carátulas. Así me acerqué a ese elenco y, en 1984, Rodolfo Graziano me propuso convertirme en asesor literario y comentarista

de las obras que emitía ese ciclo. Desde ese momento comenzamos a estudiar cuidadosamente la programación semanal... Disponíamos de un elenco artístico muy bien formado, capaz de animar desde el jugueteo de un sainete porteño hasta calzarse los coturnos de una tragedia griega. Cuando, en 1990, Graziano dejó Las dos carátulas, decidí acompañarlo en este alejamiento, pero Nora Massi, la actual productora y directora, casi me obligó a permanecer dentro del equipo... La verdad es que no me rogó demasiado, porque a esas alturas Las dos carátulas ya significaba para mí un orgullo y una necesidad cultural que, desde Buenos Aires, se extendía a todo el país y al extranjero".

Y este cincuentenario de Las dos carátulas encuentra a Luis Ordaz con el mismo entusiasmo que cuando se acercó por primera vez al elenco. "Que un programa de radio se extienda tanto en el tiempo –finaliza– es un milagro... Y si ese programa emite obras teatrales, ya el milagro se transforma en una emotiva forma de magia".

Dos carátulas: ¿dos culturas?

Si bien la radio constituye un medio popular, por universalidad, accesible a todo público, de código simple, Radio del Estado, luego Radio Nacional, la emisora de difusión de Las dos carátulas, fue la radio “culta”, la radio encargada de incluir contenidos destinados a la clase alta, a la cultura de elite. Este criterio estaba manifiesto en su programación, en el lenguaje de sus locutores y en el tono enunciativo, pausado, formal y serio.

La incorporación de Las dos carátulas le introduce un soplo de cultura popular. Con el radioteatro, adopta un formato ya identificado con lo popular, y entonces, en el seno mismo de un medio característico de la elite, aparece un factor de indiscutible condición popular.

El ciclo hace borrosa, indefinida, la frontera entre lo culto y lo popular. El radioteatro, a través de una emisora que era expresión de las clases sociales altas, “distinguidas”, contribuye a poner en contacto y armonizar dos órdenes que parecían inconciliables, favoreciendo la integración en una sola cultura.

Se ha cuestionado que Las dos carátulas configuren propiamente radioteatros, argumentando que sus programas eran (y son) adaptaciones de obras literarias de otros géneros, dramas, comedias, novelas, películas. La objeción carece de todo fundamento válido. El radioteatro admite versiones originales, escritas especialmente para el formato, y también admite adaptaciones que se inspiran en fuentes de diverso origen.

Las películas basadas en relatos literarios, ¿no son acaso películas? Las obras teatrales inspiradas en novelas, ¿no son dramas o comedias? Considerar cualquier creación artística como la extensión o reproducción modificada de otra es un falso criterio estético.

Cada obra es nueva, sea original o con fuente reconocida. Es un discurso diferente, con un lenguaje propio e intransferible. También el radioteatro, que tiene sus técnicas y recursos expresivos y utiliza un código aplicado específicamente a un medio de comunicación masiva.

Si se observan los títulos de numerosos radioteatros de épocas diversas mencionados en este trabajo, se notará que siempre hubo adaptaciones de diferentes textos. Pero cada uno es una obra particular y única.

En Radio del Estado, Las dos carátulas fue el ciclo radioteatral sobresaliente que introdujo la cuña popular en la elite, pero otras series reforzaron la presencia del género en esta emisora, como lo consigna María Mercedes di Benedetto[60]:

“Para mediados de los cincuenta, Radio del Estado destinaba al radioteatro los siguientes espacios:

- El carrito de Tespis (radioteatro infantil), sábados a las 17.

- El Tinglado del ISER, martes a las 22.05.

- Héroes de la dramaturgia universal, viernes 22.05.

- Las dos carátulas, domingos 21.15.

- Las mil noches y una noche, miércoles 23.05.

- Su hora de gloria, miércoles 19.30.

- Vidas que parecen novelas, jueves 19.30.

Y hay que agregar otros programas como Amores inolvidables, Comedias breves, Diario de un caminante, Teatro breve, Grandes artistas, etc.”

[58] Diario La Nación, “Dos carátulas, medio siglo”, Argentina. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=213263. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

[59] Ídem.

[60] Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional...; pág. 80

Capítulo VII

El radioteatro popular en formato chico

En época temprana se incluyen en las programaciones radiales ciclos destinados a la niñez. Se cree que en Radio Nacional surgió el primer personaje infantil, en 1925. Era “el pibe Minguito”, creado por Tomás Simari, aunque no se conoce fuente documental que lo atestigüe. El mismo Simari omite la información en sus Memorias. De todos modos no se trataba de un radioteatro infantil, sino de un personaje.

Los ciclos elaborados como radioteatros infantiles se iniciaron en 1936, con La pandilla de Marilyn y, luego, La pandilla de Juancho (Salvador del Priore) en las que actuaban niños y niñas; fueron semilleros de actores. Al año siguiente, 1937, se difundió por Radio Porteña una adaptación de la novela de Edgar Rice Burroughs, con el nombre de Tarzán de la selva, sin mucha repercusión, aunque tenía una producción ejemplar, ya que entre sus efectos había más de cincuenta sonidos originales de animales de la jungla.

Una nueva versión, a partir de1955, marcó una profunda huella en la imaginación infantil con sus emisiones diarias de cinco minutos por Radio Splendid.

Protagonizaba al rey de la selva, César Llanos; a Juana (mujer de Tarzán), Mabel Landó. Alfredo Navarrine era el profesor Philander; Miguel Banni el profesor Darnot y Carlos Alberto Dussó el indio Wali. Pero fue la incorporación de un niño de once años, elegido para el papel del hijo de Tarzán, lo que completó la ya sólida fama del ciclo.

Oscar Rovito recuerda otros espacios radiales de la misma época dedicados a la exaltación de la aventura. Pero admite que ninguna saga provocó tanta locura como la que supo generar la versión argentina de Tarzán.

En una ocasión, en plena fama, el elenco solicitó un aumento de sueldo a los anunciantes, pero no lo consiguieron. En 1995, luego de otro fallido planteo salarial, casi todo el elenco renunció y, a partir de ahí, con nuevos intérpretes, el programa tuvo corta vida.

El notable éxito de Tarzán estimuló la aparición de otros radioteatros de aventuras con protagonistas que eran héroes de la fantasía infantil: Poncho Negro, Sandokán, Superhombre, Batman, Buffalo Bill.

Di Benedetto[61] recuerda, además, que:

"LRA Radio del Estado tenía un elenco especializado en obras destinadas al público infantil, interpretadas en el espacio titulado El carrito de Tespis, un teatro para los niños,que salía al aire los sábados a las 17. [...] Algunas de estas representaciones fueron, a principios de los cincuenta: El complejo de Manolo, de Laura de Holmer; Lo insignificante y lo grandioso de Emil Fonten; Heidi, de Juana Spyri, y La niña y el mar, de Lola T. de Lesquere. Leyendas y mitos fueron adaptados por autores locales, como es el caso de Wally Dad, adaptación de un cuento hindú llevada a cabo por Herminia Avellaneda; Tres deseos, adaptación de una leyenda irlandesa, por la misma escritora, y El castillo encantado, leyenda nórdica adaptada por Osvaldo Blanco."

Como en el radioteatro para adultos, el infantil también se preparaba con obras originales y con adaptaciones de textos de

otros géneros, especialmente novelas, como el paradigmático Tarzán, o Sandokán. Héroes de libros, revistas y películas para niños pasan al radioteatro. Otro argumento que anula las frágiles objeciones que se formularon a los textos de fuentes teatrales. Todos los ciclos tenían, además, una intención formativa, como lo afirma Di Benedettto:

"El real auge del radioteatro infantil llegaría en la década del cincuenta, con Tarzán de la selva. Todos los niños querían ser Tarzanito, ese personaje protagonizado por Oscar Rovito. Las aventuras de Sandokán o las historias de detectives eran seguidas por el público infantil, que podía familiarizarse así con obras de la literatura universal (Salgari, Verne, Conan Doyle, etc.) y preparaban a los niños como futuros lectores. También a través de la ficción radial se enviaban mensajes formativos y educativos, del tipo deseamos que estas historias sean para ti fuente de distracción y ejemplo para tu conducta. 'Sólo utilizo mi poder en defensa del débil o en presencia de mortales peligros' –decía Tarzán a su audiencia– 'Por eso te pido que tu nobleza de corazón sea tu mayor virtud y asimismo, que seas obediente, cumpliendo con tus queridos padres y maestros'. Toda una escuela."

El radioteatro infantil aportó un sólido factor a la inserción de la cultura popular, que ingresó en el género radiofónico a través de los intereses de la niñez. A la popularidad de temas, ámbitos, personajes y público que ingresaron en los numerosos ciclos adultos, se agregó la incorporación del público infantil, en su gran mayoría perteneciente a las clases media y baja. Además, todos los personajes protagonistas de estas series representaban a ídolos populares y su renombre trascendía los difusos límites etarios.

[61] Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional…; pág. 68.

Conclusión

Desde su aparición, la radio y el radioteatro en la Argentina estuvieron vinculados con lo popular. La radio, un nuevo recurso tecnológico de comunicación, en principio fue resultado de un reducido grupo de soñadores, los “locos de la azotea”. Los destinatarios iniciales fueron un pequeño grupo de ciudadanos con capacidad para acceder a las emisiones. Pero el medio se extendió aceleradamente, abarató en forma notable sus costos y, complementado por la sencillez de su código, se convirtió en un medio de comunicación popular, condición que no abandonó desde entonces.

Entre los contenidos radiofónicos, pronto apareció el radioteatro, género en el que fue pionero nuestro país. Heredero directo del circo criollo y del melodrama, dos manifestaciones significativas de la cultura popular, asimiló en su estructura personajes, historias, ambientes, mitos, factores identitarios de una sociedad de masas insuflada de tradiciones y experiencias populares, y les dio expresión a través de un recurso artístico-tecnológico en el que el público se reconocía como el protagonista infaltable. Funcionó como la práctica social de un género discursivo, basado en un formato conversacional que apeló principalmente a las funciones fáticas y conativas del lenguaje.

Bien dice Binasco:

“En estos nuevos y grandes formatos radiofónicos ya no se le habla al oyente en forma directa y en tercera persona como en los noticieros radiofónicos, sino que se construye un escenario dialógico al que se lo invita a participar como a un tercero ausente que, sin embargo, está omnipresente en la estructura enunciativa y

narrativa de este discurso. [...]

La estructura conversacional de su discurso tiene razón de ser en su destino: el oyente, en su carácter del ‘tercero ausente’. Pero en ella coexisten los diferentes niveles de diálogo.”

Se creó entonces un lazo que resultó indestructible. El medio y el género se volcaron a lo popular; y la cultura popular alimentó al género y al medio, estableciendo una dinámica de vasos comunicantes de prácticas sociales que fue desdibujando las fronteras arbitrarias, pero sólidas, entre la cultura popular y la cultura a secas, asociada a la llamada cultura de elite.

Amparándolos en un mismo nivel expresivo y simbólico, el radioteatro mostró la realidad de todas las clases sociales, de los diversos ambientes, urbanos y rurales, de sus actores y conflictos, de sus creencias y prejuicios, sus miserias y grandezas, haciendo de la realidad una ficción sonora creíble y compasiva.

Desde sus inicios, lo popular se insertó en el radioteatro y este se arraigó en lo popular. Afirma Ulanovsky:

“El género del radioteatro es una de las iniciales pasiones populares en el terreno de los medios masivos. Piezas como Chispazos de tradición, de José Andrés González Pulido, influyeron notablemente sobre vidas y costumbres cotidianas. Por ejemplo, las compañías telefónicas se quejaban porque mientras estaba en el aire la ficción casi nadie utilizaba el aparato en sus casas. Otro caso de marketing precoz ocurrió en las grandes tiendas de la ciudad, que instalaron altoparlantes en sus salones con el objetivo de que las clientas (en su mayoría señoras y señoritas aficionadas al radioteatro) no se perdieran el capítulo del día y ellos no siguieran perdiendo ventas.

Cada vez que un radioteatro se transformaba en un éxito popular, en algún momento se despegaba de la radio y salía de gira por barrios y pueblos. La gente acudía en masa para comprobar personalmente cómo eran el malo, la heroína o el farabute de la historia. Y a veces se llevaban enormes desilusiones. Ahí sí que funcionaba y a pleno la magia de la radio.

El primer radioteatro con repercusión fue uno llamado Una hora en La Pampa, una emisión de clima campero y cuyos capítulos empezaban y terminaban en el mismo día conducido por el pionero Francisco Mastandrea. Eso fue en 1929 en LO4 estación Flores de Radio Nacional, cuyo director era Jaime Yankelevich, también en ese momento asesor de LOH Radio Bijou. Fue allí cuando, en acuerdo con Mastandrea, tuvo la idea de convertir a esas piezas unitarias en radionovelas por entregas. La primera se llamó La caricia del lobo. En Radio Bijou la idea no anduvo y resultó un debut y despedida. Pero pudo más la tenacidad e intuición de Yankelevich, que la trasladó a Radio Nacional (luego, a partir de 1932 Belgrano) en horario diario a las 19.30 y allí alcanzó un suceso similar al de Chispazos de tradición.

Del mismo modo en que supieron hacerlo la telegrafía, la telefonía y el ferrocarril, la radio extendió el territorio y mejoró la vida de los oyentes de las grandes ciudades o de los pueblos más aislados. Los mensajes lanzados desde la radio y también desde los radioteatros estimulaban los sueños colectivos.”

En la Argentina no se está viviendo otra época de oro del radioteatro. Pero no está muerto, ni desaparecido, ni olvidado. Con la aparición y desarrollo de la televisión, comenzó una etapa de decadencia. Sin embargo, su llama no llegó a apagarse. Quedó malherido... y ni bien tomó conciencia de sus lesiones, inició una lenta y firme recuperación. Sus lastimaduras cicatrizaron... y las que aún están abiertas, seguramente cerrarán. Si la cultura popular está viva... el radioteatro también.

Como se anotó antes, la agonía del género fue más rápida en Buenos Aires. En el interior supo sobrevivir merced a numerosos aventureros radiofónicos que reconocieron en el radioteatro un auténtico modo de expresión artístico y tecnológico capaz de asumir la representación de historias, personajes y mitos populares que palpitaban vitalmente en la sociedad.

Y Buenos Aires no fue indiferente a esa “resurrección en vida”. Con algún disfraz, cierta cosmética posmoderna y retoques innovadores, el radioteatro reapareció como un infiltrado legítimo en unos cuantos programas, del estímulo y la creatividad de algunos profesionales, como Alejandro Dolina, Quique Pesoa y otros aventureros diseminados por varias emisoras.

Algunos indicios revelan que el radioteatro está pujando hoy, con fuerza todavía leve, por resurgir con los mismos valores que lo hicieron perdurable en la conciencia popular. Dice Carlos Ulanovsky:

“Existe un pequeño resurgimiento del género, piloteado por radios públicas. En Radio Provincia, el actor Lito Cruz encabeza un proyecto de radioteatro histórico y en Radio Nacional, en donde sigue teniendo aire Las dos carátulas –convertido en el programa de mayor permanencia en la radiofonía local– los domingos al mediodía se emite Secretos argentinos, radioteatralización de hechos, generalmente policiales y que en su momento conmovieron a la sociedad. Con propósitos más lúdicos y humorísticos jóvenes valores de la radio como Alejandro Dolina, Mario Pergolini o Sebastián Wainraich no se olvidan del género y lo suman a sus contenidos en forma de parodia o sátira de la realidad.”

La vida del radioteatro se encuentra en estado latente. No son muchas las condiciones que se requieren para su revitalización, según Ricardo Gallo:

“Si reconocemos que la situación de la radiodifusión de nuestros días –para mejor– no es la misma que la vivida en los años sesenta; si a partir del gradual rescate de la radiodifusión, un abanico de potencialidades puede encontrarse en AM o FM; si en la desaparición del radioteatro, como se expresó, ‘no se descubren causas intrínsecas inherentes al género’, cabe preguntarse:

¿Por qué no rescatarlo?

Artísticamente: el medio cuenta con gente radioteatralmente experimentada, como así también con actrices y actores –muchos de ellos formados en teatro– con potencial idoneidad. Autoralmente: bastará consultar en Argentores.

Técnicamente: La escuela de Nicolás Catalán (indiscutible nombre ligado a los efectos de sala desde poco después de la inauguración de LR1 Radio El Mundo y durante muchos años) permanece vigente, junto al copioso instrumental por él construido; hoy en manos de sus herederos. Ernesto Catalán (creo que su sobrino y fallecido hace poco tiempo) continuó a través del tiempo con la misma actividad. Todo esto unido a los efectos sonoros grabados en Cd, hoy masivamente comercializados.

¿Qué falta?

Creo que resoluciones de producción. No serán tres, cuatro o cinco

compañías por emisora, ni media hora diaria para cada una de ellas. Pero infiero –a partir del organigrama actual– que perfectamente viable resultaría la inclusión de un bloque radioteatral diario (unitario o episódico), insertado en un programa de primer nivel de una escuchada AM, como dentro de una FM con mayor o menor alcance.

Repito; resoluciones de producción, adoptadas o rechazadas –en las emisoras privadas– a partir del criterio maximización de las utilidades y minimización de los costos. Y –como consecuente añadidura– alejamiento de los riesgos.

Alberto Migré impulsó en este siglo XXI el resurgimiento del radioteatro con Permiso para imaginar, ciclo que se difundió primero por Radio Ciudad, luego por Belgrano y encontró eco después en otras emisoras.

En un homenaje a Alberto Migré, la Cámara de Diputados de la Nación declaró de interés cultural el ciclo, a propuesta de la diputada Irma Roig, actriz de amplia y significativa trayectoria. Los fundamentos de la declaración destacan:

‘El avance estrepitoso de los medios de comunicación ha provocado grandes cambios y por qué no decirlo grandes olvidos. Por este motivo celebramos que un autor como Alberto Migré haya decidido rescatar el género del radioteatro, permitiendo a los oyentes que vuelvan a darse ese maravilloso ‘permiso para imaginar’ a través de historias donde se hace un verdadero culto a la palabra.

La historia de la radiofonía argentina destaca en sus páginas el género radioteatral y lo enmarca dentro de un fenómeno vívido en donde la familia se nucleaba para escuchar historias que podían

transportarla a lugares remotos y a realidades diferentes.

Por aquellos tiempos nuestra cultura no tenía fronteras y la radio permitía que oyentes de distintas zonas de nuestro país soñaran con ser protagonistas de esas historias que escuchaban. La imagen no había devorado a la palabra, por el contrario la palabra creaba las imágenes.

A diferencia de otros géneros de ficción (televisión, cine y teatro) la radio nos muestra la palabra en estado más puro, a través de un libro, más vivo, más lleno de voces, más plagado de música. La radio permite imaginar, y esto hace que el oyente participe del acto creativo a partir de su complicidad.

El resurgimiento del radioteatro trae, sin duda, aparejado un volver a lo nuestro, a nuestras costumbres, a nuestra identidad, a todo aquello que han vivido los hombres y mujeres que forjaron nuestra historia. Nuestra música, la descripción de nuestra geografía, el color de nuestros personajes, el culto a nuestro idioma son algunos de los aspectos que enaltecen este género'."

Hay en estos argumentos un reconocimiento al aporte del radioteatro a la cultura popular y a su presencia en las realizaciones del género.

Más reciente es el ciclo Secretos argentinos, una idea del guionista y director Marcelo Camaño y la periodista Miriam Lewin. El ciclo, en formato de radioteatro, desarrolla sus capítulos independientes sobre hechos que han ocupado los titulares de los diarios en los últimos años y, en algunos casos, incluye una entrevista con un protagonista real del caso o un analista del tema.

Secretos argentinos intenta renovar la tradición del radioteatro, hacer reflexionar sobre la historia reciente y rescatar el valor artístico del radioteatro y su capacidad para captar la repercusión popular de hechos resonantes.

El radioteatro, a la vez que fue expresión de significativos aspectos de la cultura popular, actuó como creador de un público que se insertó en lo popular por mediación del género.

Anexo

Julio Cortázar presenta… Adiós, Robinson

En 1977, Julio Cortázar publicó Adiós, Robinson una obra radiofónica resuelta como un radioteatro unitario, publicada en 1995 en el libro “Adiós Robinson y otras piezas breves”. En él puede observarse el manejo de la técnica radiofónica como recurso para la expresión estética de un tema social, a partir de un clásico relato de aventuras. Este es el comienzo del texto.

(Ruido de avión que desciende)

ROBINSON.— (Excitado) ¡Mira, mira, Viernes! ¡La isla!

VIERNES.– Sí, amo.

A la palabra “amo” sigue una risita instantánea y como para sí mismo, apenas una indicación de risa contenida.

ROBINSON.— ¿Ves la ensenada? ¡Mira, allá, allá! ¡La reconozco! ¡Allí desembarcaron los caníbales. Allí te salvé la vida. Mira, Viernes.

VIERNES.— Sí, amo (risita). Se ve muy bien la costa donde casi me

comen esos caníbales malos, y eso solamente porque un poco antes mi tribu había querido comérselos a ellos, pero así es la vida, como dice el tango.

ROBINSON.— ¡Mi isla, Viernes, vuelvo a ver a mi isla! ¡Reconozco todo a pesar de los cambios, todo! Porque como cambios, los hay.

VIERNES.— Oh sí, como cambiar ha cambiado, amo (risita). Yo también reconozco la isla donde me enseñaste a ser un buen esclavo. Allí se ve el lugar donde estaba tu cabaña.

ROBINSON.— Dios mío, hay un rascacielos de veinticuatro… ¡no, espera, de treinta y dos pisos! ¡Qué maravilla, Viernes!

VIERNES.— Sí, amo (risita).

ROBINSON.— Dime un poco, ¿por qué cada vez que te diriges a mí te ríes? Antes no lo hacías, sin contar que yo no te lo hubiera permitido, pero de un tiempo a esta parte… ¿Se puede saber qué tiene de gracioso que yo sea tu amo, el hombre que te salvó de un destino horroroso y te enseñó a vivir como un ser civilizado?

VIERNES.— La verdad, no tiene nada de gracioso, amo (risita). Yo tampoco comprendo muy bien, es algo completamente involuntario, créeme. He consultado a dos psicoanalistas, uno freudiano y otro junguiano, para doblar las chances, como hacemos en el hipódromo, y para mayor seguridad me hice examinar por una eminencia de la contra-psiquiatría. Dicho sea de paso, este fue el único que aceptó sin dudar que yo fuera Viernes, el de tu libro.

ROBINSON.— ¿Y cuál fue el diagnóstico?

VIERNES.— Todavía está en procesamiento electrónico en Dallas, pero según me informó Jacques Lacan el otro día, se puede sospechar desde ya que se trata de un tic nervioso.

La virgen de piedra

Por Carlos Ulanovsky[62]

Con Rapsodia en 1940, El caballero de las dos rosas en 1941 y El halcón blanco al año siguiente, la escritora de radioteatros Zeneida 'Yaya' Suárez Corvo conoció las dimensiones de un éxito espectacular. 'Todos los días llegaban a la emisora seis o siete cartas para mí', declaró la autora al diario La Opinión en noviembre de 1974. Sus momentos más gloriosos los vivió con La virgen de piedra, que se emitía por Radio Belgrano. 'A mí misma me hacía llorar tanta desgracia', reveló en aquella entrevista la autora de 38 obras completas, 24 episodios y cientos de pequeños sketches radiales escritos en veinte años, casi todos en clave de drama tremebundo.

–¿Cómo se le ocurrió escribir La virgen de piedra?– le preguntó a Yaya Suárez Corvo el periodista de La Opinión.

–Un día, paseando por las sierras cordobesas con mi esposo, jugábamos a descubrirles parecidos a las rocas: una semejaba un indio, otra la luna, otra más a Hipólito Irigoyen, hasta que en una descubrí una virgen.

–¿Cómo era la trama de La virgen de piedra?

–Cuenta la historia de un escultor inglés que debe llevar a su esposa, gravemente enferma, a las sierras. Tuberculosis, ¿vio?, en una época en que no se podía curar, un drama. Un día, cuando la esposa quiere besar a su hija, él la detiene y le grita: ¡Besarla, no! Ella se entera entonces de que su mal es incurable. ¿Sabe usted lo que es para una madre no poder besar a su propia hija?... La señora monta a caballo y se tira a un precipicio. Después él se vuelve a casar en Europa y para la hija surge un nuevo horror: la madrastra. Y ahí se renueva el dolor, el drama, que siempre fue lo mío.

Un género que merece ser retomado

Por Víctor Agú[63]

En definitiva, tenemos que volver a encontrar “un cómplice” que nos ayude a que un género que está en terapia intensiva, lentamente vaya pasando a una sala intermedia, luego a una común, para después ser dado de alta.

Sólo Las dos carátulas, que Nora Massi supo defender a brazo partido de cuanta adversidad se presentara, sobrevivió a la injusticia de que el radioteatro dejara de tener aire.

Ahora bien, para el recupero definitivo, además del apoyo económico, necesitamos hacer escuela de autores (paso que Argentores ya dio por iniciativa del Consejo de Radio), escuela de actores, de operadores y directores del género.

Otra de las luchas, es estar atentos a que no nos pase a los autores de radio lo que ocurre hoy en la televisión, que de pronto el dueño del canal se levanta una mañana y escucha a su mucama diciendo que siente que el personaje de Marcos debería ser gay; entonces llama al director creativo del canal para que le avise al dueño de la productora que realiza el programa para ellos, que Marcos debe ser gay; el dueño de la productora se lo transmite al productor ejecutivo, el productor ejecutivo al productor creativo de la productora, el director creativo al autor jefe, el autor jefe al escaletista; y una noche, tarde, el dialoguista está frente a su computadora, a la derecha el cenicero con un cigarrillo encendido, a la izquierda el mate o el café, pone las manos sobre el teclado y escribe:

MARCOS.— Elena, tengo que decirte algo.

ELENA.— Amor, qué.

MARCOS.— Quiero que nos separemos.

ELENA.— Hablás en broma.

MARCOS.— No.

ELENA.— Marcos, mi vida... ¿por qué?

MARCOS.— Estoy enamorado de Ignacio.

Y el pobre autor, que encima cedió los derechos, tiene que luchar para que el personaje no imponga su cadena de acciones y emociones desde el perfil, sino que se imponga el criterio de quien puso el dinero para producir.

¿Vuelve el radioeatro?

Por Marcelo Cotton[64]

Sobre su persistencia

"El género está en terapia intermedia pero no está muerto", dice Víctor Agú, autor de más de 70 títulos, algunos en colaboración con Alberto Migré. Las evidencias están a la vista: Las dos carátulas en Radio Nacional –con más de 50 años ininterrumpidos en el aire– entre otros radioteatros que subsisten en emisoras de menor alcance; también a través de distintas representaciones teatrales (con efectos de sonido en vivo) y de nuevas experiencias como es el caso de Cyberia –un espacio recién estrenado en la AM 530 La Voz de las Madres– por citar sólo algunos de los casos. De todos modos, no se sabe a ciencia cierta si estamos frente a un resurgimiento del formato en el aire de las emisoras o de un síntoma que se expresa a través de movimientos independientes que creen en la potencia narrativa de la radio.

"Hay un gran movimiento, como un resurgir que hace unos años no existía, pero el espacio en las radios importantes no está", dice Agú con cierto conocimiento de causa: él, junto a nada menos que Migré, recorrió durante cinco años emisoras importantes hasta conseguir un espacio y algún anunciante (finalmente salieron al aire con Permiso para imaginar en Radio Ciudad primero y más tarde en Radio Belgrano)".

"Nadie entendía bien de qué se trataba la propuesta. Creen que no

es negocio entonces no le dan espacio". Muchos reconocen los méritos de una buena obra de ficción radioteatralizada, pero los directivos y los sponsors dudan de su llegada al gran público. Es cierto que los códigos de escucha cambiaron, el mismo Agú afirma: "Creo que no hay paciencia para escuchar una hora y media de radioteatro" y Oscar Bosetti –docente e investigador de la radio en Argentina– agrega: "Hoy, esas huellas continúan obstinadamente estando en ciertas publicidades, en algunos fragmentos de programas radiales, o en los pocos espacios que aún perduran dedicados exclusivamente al formato. Quiero decir: hoy el radioteatro asume nuevas formas y nuevos usos, se inscribe en otro campo de contenidos y referencias, cruza el humor y la parodia sutil, intersecta los impiadosos acontecimientos periodísticos de cada día".

Sobre su definición y re-definición

¿Podemos llamar a todo eso radioteatro? ¿Lleva acaso esta palabra una dosis de purismo que atenta contra su propio aggiornamiento y evolución?

De la misma manera que los tangueros acérrimos expulsaban la aparición de la música de Piazzola del "tango", es ineludible que los nuevos aires (aunque aún no soplen muy fuerte) pretendan reciclar –con sus nuevos lenguajes, verosímiles y códigos de escucha– la noción del viejo radioteatro.

¿Acaso en la génesis de la palabra radioteatro no hay ya un cruce, un intercambio de influencias entre dos lenguajes?

Probablemente hoy, la maestría en relatos de ficción se la lleve el cine. El cine evoluciona más que cualquier otra representación

ficcional, y esa influencia se extiende a los otros medios. La televisión, por ejemplo, ha adquirido ciertos recursos narrativos y estéticos del cine. Es justificable entonces que las generaciones a las que nos toca escuchar o hacer historias en radio, nos veamos influenciadas por otros lenguajes y que, incluso, a lo que hoy todavía llamamos radioteatro, lo podamos llamar radiocine, si se quiere.

En última instancia, estamos hablando de ficción en radio, o mejor dicho, de la radio al servicio de la creación de relatos. Y como a toda creación, si la encasillamos con estéticas impuestas, nombres impropios o personerías impersonales, le quitamos su valor testimonial: el dar cuenta de una época.

Sobre su valor

El radioteatro –tal como nos lo han enseñado los grandes maestros como Migré– tiene un gran valor testimonial. Y lo más interesante es que se pueda seguir dando testimonio a través de la ficción en la radio. Que los mercaderes de la comunicación no vean, o no quieran ver el negocio es preocupante –y es motivo de una nueva investigación– ya que, como recalca Víctor Agú, en la radio: “hay libertad para contar cualquier historia, porque no se necesita dinero para producción. Se puede situar la historia en París durante la Revolución Francesa, en Broadway o donde se te ocurra. Para hacer eso en televisión o en cine necesitás una mega producción”.

Pues entonces si la radio es capaz de todo esto, también lo será para crear radioteatros tanto para los nostálgicos que se siguen sentando alrededor de ella, como para los jóvenes que se clavan los auriculares en el tren o en el colectivo. Será capaz (y ese es su mayor potencial) de encontrar con el radioteatro, como dice Bosetti: “las particulares formas de seguir estando”.

Radioteatro y política

Por Alelí Gotlip[65]

El éxito del radioteatro encontró un apoyo en la política peronista que identificaba lo nacional-popular con la vigencia del Estado.

Además, el radioteatro era una de las maneras de incidir en el fenómeno inmigratorio, en el proceso de socialización y aculturación del migrante al ámbito urbano. Muchos de los integrantes del elenco radioteatral eran provincianos, actores de la transformación del país que habían decidido migrar a la gran ciudad. Los radioteatros no solamente registraban simbólicamente el fenómeno migratorio, la preocupación por la movilidad social, sino que, además, su público estaba conformado mayoritariamente por provincianos.

En este contexto se entiende la función altamente conservadora del radioteatro y el alto grado de legitimación oficial con el que contaba.

Radioteatro

Por Roberto di Chiara[66]

Por una cuestión de edad, no participé como oyente de los albores del radioteatro, pero sí conocí los grandes sucesos de Radio del Pueblo, Argentina, Belgrano, Splendid y otras.

Un hecho insólito fue que Del Pueblo, ubicada en los arrabales del dial y de menor audiencia que las grandes cadenas, superaba a estas en el rubro radioteatros. Por aquel entonces estaba ubicada en la avenida Córdoba y era propiedad de la familia Bernotti. Allí debía colocar discos y decir los anuncios Hugo Fontana, un muchacho que cantaba sólo en las ruedas de amigos.

Pronto lo conocerían como Hugo del Carril. Años después esta radio puso en el aire uno de los mayores éxitos conocidos: El León de Francia. El protagonista era Adalberto Campos, y los porteños tuvieron la oportunidad de conocerlo en sus giras barriales. La gente no sólo era convocada por los héroes: el intérprete de Fachenzo, el maldito, tal vez el más odioso de los personajes de la radio, recibió una tremenda golpiza a la salida del cine Boedo.

Juan Carlos Chiappe fue el escritor más fecundo de aquellos radioteatros populares, herederos sonoros del sainete. Con él lloraban las mujeres de la casa (junto a la radio) y los hombres (despacito, en los rincones). De su ternura surgió un día un personaje reo, que apareció en la tira Por las calles de Pompeya llora el tango y la Mireya. Desde ese día da lo mismo decir Minguito Tinguitella que Juan Carlos Altavista.

En Radio Porteña se escuchaba en el inicio del horario nocturno el espacio pensado por Arsenic Mármol, Estampas Porteñas. En Radio Argentina fue suceso La chacra del árbol seco, de Atilano Ortega Sanz.

Don Héctor Bates también fue un notable autor de aquellos días, y cuando Belgrano se sumó a la competencia radioteatral aparecieron Yaya Suárez Corvo y Nené Cascallar. Para sumar puntos en la audiencia, Chiappe escribió un radioteatro para el popular Alberto Margal, “El cantor de las madres y las novias”, que pronto fue

convocado como cantor exclusivo por Radio Belgrano. Esto lo obligó por contrato a dar fin a su radioteatro, que iba por Argentina.

Dejo para el final un relato de mamá, quien me contó sobre el pionero de los radioteatros: Chispazos de tradición. Ella me dibujó con palabras las tardecitas de vecinos reunidos en torno a las pocas radios a galena. Cada uno acercaba algo a la mesa común: el mate, las tortas fritas, una empanada compartida en silencio para poder escuchar las desventuras de los gauchos que imaginó González Pulido. Las raíces de estas historias criollas escritas por un español estaban metidas en el teatro popular, el sainete y el circo criollo. De la misma manera que la gente de fines del siglo pasado y principios de este saludó al Moreira de los Podestá cual si fuera el auténtico, también el público hizo suyos estos personajes y en las presentaciones barriales se llegó a perseguir a los malos, así como se colmaba de regalos a los buenos.

El León de Francia

Por Carlos Ulanovsky[67]

En 1951, Adalberto Campos (apodo de Santiago Juan Benvenuto) y Roberto Valenti hicieron por Radio del Pueblo los 83 capítulos de un clásico radioteatral: El León de Francia. Rodolfo, el más débil y despistado de cinco hermanos guerreros, era un caso de doble personalidad, típico del género. Parecía un chiquilín afeminado y precario, pero tenía en sus manos y en su corazón las armas necesarias y el espíritu como para vencer al espantoso Felipe de Borgoña y quedarse con el amor de las mujeres. Prefería adoptar pose de débil antes de que se supiera que era el León de Francia. Los pibes de la época que escuchaban por radio a ese personaje que sólo en secreto podía ser intrépido y que tenía que disimular su deseo por una princesa, disponían de madera balsa y cartón pintado para fabricar espadas elementales convertidas en el más imaginativo juguete. Con un juego de palabras se burlaban del peor enemigo del León: 'Felipe de Borgoña, se saca la roña, con agua colonia'. Las futuras madres no se perdían la trama porque los nombres de sus personajes las inspiraban para ponerles nombres a sus hijos. En ese tiempo, el Registro Civil advirtió el incremento de nombres como Enrique, Rodolfo y Marcos o Cecilia, Sonia y Stella Maris.

Una curiosidad: una obra de radioteatro de Samuel Beckett

Por Susana Freire[68]

Todos caen, de Samuel Beckett. Intérpretes: Paula Morgan, Damián Casermeiro, Gerardo Baamonde, Mario Mahler y María Laura Cáccamo. Realización escenográfica: Marrón y Damián Casermeiro. Sonido: Javier Devitt. Música: Bob Telson. Cantante: Isabel de Sebastián. Iluminación: Pablo Picotto. Asistente de dirección: María Laura Cáccamo. Dirección: Miguel Guerberof.

Originalmente un guión de radio de 1957, Samuel Beckett escribió All that fall ("Todos los que caen") –así llamado, con referencia al Salmo 145: "Sostiene Yahvé a todos los que caen y levanta a los humillados"– a pedido de la BBC de Londres. Quizás esta estructura haya sido la razón por la que no se la conoció en un escenario de Buenos Aires.

Guerberof en esta versión la titula Todos caen, traducción que altera el sentido original, donde quedan eximidos los que no cargan el peso de una culpa, es decir, los que no caen.

Pero, a pesar de este cambio en el título, la pieza resulta interesante sobre todo porque se reconoce a los personajes como propios de ese mundo beckettiano, siempre tan antihéroes, y porque en cierta manera tiene reminiscencias de Esperando a Godot y de Final de partida, aunque de una manera más superficial y menos penetrante. Pero esta es una característica de los guiones de radio del autor irlandés.

Maddy Rooney, una mujer enferma, se dirige hacia la estación de tren para buscar a su marido, que es ciego. En el lento recorrido, la mujer se encuentra con varios personajes del pueblo, con los cuales le resulta difícil relacionarse cordialmente. Ella inspira cierto desdén, que se traduce a veces en una mirada burlona. El tren viene retrasado, desconociéndose la causa, hasta que, con la llegada del ciego, se descubre el motivo de la demora: un niño cayó a las vías del tren. La aparente carga de suspenso que se instala con este accidente parece ser una punta dramática de relevancia, pero finalmente se diluye en la escena final y no queda subrayada en la conclusión del desenlace.

Pero lo atractivo es el texto, o mejor dicho, los diálogos, casi compulsivos, que se mezclan con los sonidos de la naturaleza: el viento, la lluvia, la presencia de gran variedad de animales. En la mayoría de las obras, Beckett trata de expresar las dificultades para encontrar un sentido al mundo, fundamentalmente, a causa de un lenguaje que no sirve para la comunicación ni como instrumento del pensamiento. Los personajes hablan casi como si se tratara de monólogos interiores, porque no llegan a comunicarse. Las palabras son sonidos sin significados. Y en este planteo se reconoce la mano del autor.

Personajes exigentes

Es sugerente la puesta de Guerberof, que utiliza la estructura y distribución edilicia como soporte escénico, donde puede recrear las ambientaciones que requiere la obra con pocos elementos de utilería.

El protagonismo recae en Maddy Rooney, interpretado por Paula

Morgan, personaje que carga con el peso del texto. Tal vez, por la exigencia de la composición de esos caracteres, donde la culpa y el miedo ahogan todo atisbo de sentimiento y permanentemente exigen un distanciamiento emocional, parecería que, por momentos, la actriz está más atenta a contestar rápidamente la letra, a veces anticipándose, que a mantener actoralmente una línea coherente de pensamiento.

Por otra parte, los trabajos de Damián Casermeiro y Gerardo Baamonde, componiendo varios personajes, y de Mario Mahler resultan atractivos y convincentes.

Declaración de interés cultural por Diputados del ciclo radioteatral “Permiso para imaginar”

Cámara de Diputados de la Nación

O.D. Nº 2.706 1

SESIONES ORDINARIAS 2003

ORDEN DEL DÍA Nº 2706

COMISIONES DE CULTURA

Y DE COMUNICACIONES E INFORMÁTICA

Impreso el día 2 de octubre de 2003

Término del artículo 113: 14 de octubre de 2003

SUMARIO: Ciclo radioteatral “Permiso para imaginar” escrito por el señor Alberto Migré. Declaración de interés cultural. Roy. (2.957-D.-2003.)

Dictamen de las comisiones

Honorable Cámara:

Las comisiones de Cultura y de Comunicaciones e Informática han considerado el proyecto de declaración de la señora diputada Roy, por el que se declara de interés cultural el ciclo radioteatral "Permiso para imaginar" escrito y dirigido por Alberto Migré; y, por las razones expuestas en el informe que se acompaña y las que dará el miembro informante, aconsejan la aprobación del siguiente

Proyecto de resolución

La Cámara de Diputados de la Nación

RESUELVE:

Declarar de interés cultural el ciclo radioteatral "Permiso para imaginar" escrito y dirigido por el señor Alberto Migré, el mismo se emite por AM 950 Radio Belgrano, los días domingo, a las 22 horas.

Sala de las comisiones, 30 de septiembre de 2003.

Hugo G. Storero. – Pablo A. Fontdevila. – Irma Roy. – Alicia Gutiérrez. – Mónica Arnaldi. – Julio C. Moisés. –Araceli Méndez de Ferreyra. –

Angel O. Geijo. – Rosa E. Tulio. – Norma Pilati. – María del Carmen Alarcón. – Alfredo Allende. – Roque T. Alvarez. – Jesús A. Blanco. – Mauricio C. Bossa. – Alberto N. Briozzo. – Mario O. Capello. – Elsa H. Correa de Pavón. – Juan C. Correa. – Marta Di Leo. – Miguel A. Insfran. – Gracia Jaroslavsky. – Encarnación Lozano. – María J. Lubertino Beltrán. – Eduardo Macaluse. – Nélida Palomo. – Irma F. Parentella. – Sarah Picazo. – Olijela del Valle Rivas. – Fernando O. Salim. – Diego Santilli. – Margarita R. Stolbizer. – Juan M. Urtubey.

INFORME

Honorable Cámara:

Las comisiones de Cultura y de Comunicaciones e Informática al considerar el proyecto de declaración de la señora diputada Roy, por el que se declara de interés cultural el ciclo radioteatral "Permiso para imaginar" escrito y dirigido por Alberto Migré, lo modifican por razones de mejor técnica legislativa y creen innecesario abundar en más detalles que los expuestos en los fundamentos que acompañan la iniciativa, por lo que los hacen suyos y así lo expresan.

Hugo G. Storero.

FUNDAMENTOS

Señor presidente:

El avance estrepitoso de los medios de comunicación ha provocado grandes cambios y por qué no decirlo grandes olvidos. Por este motivo celebramos que un autor como Alberto Migré haya decidido rescatar el género del radioteatro, permitiendo a los oyentes que vuelvan a darse ese maravilloso “permiso para imaginar”, a través de historias donde se hace un verdadero culto a la palabra.

La historia de la radiofonía argentina destaca en sus páginas el género radioteatral y lo enmarca dentro de un fenómeno vívido en donde la familia se nucleaba para escuchar historias que podían transportarla a lugares remotos y a realidades diferentes.

Por aquellos tiempos nuestra cultura no tenía fronteras y la radio permitía que oyentes de distintas zonas de nuestro país soñaran con ser protagonistas de esas historias que escuchaban. La imagen no había devorado a la palabra, por el contrario la palabra creaba las imágenes.

A diferencia de otros géneros de ficción (televisión, cine y teatro) la radio nos muestra la palabra en estado más puro, a través de un libro, más vivo, más lleno de voces, más plagado de música. La radio permite imaginar, y esto hace que el oyente participe del acto creativo a partir de su complicidad.

El resurgimiento del radioteatro trae, sin duda, aparejado un volver a lo nuestro, a nuestras costumbres, a nuestra identidad, a todo aquello que han vivido los hombres y mujeres que forjaron nuestra historia. Nuestra música, la descripción de nuestra geografía, el color de nuestros personajes, el culto a nuestro idioma son algunos de los aspectos que enaltecen este género.

Que sea Alberto Migré quien presenta este ciclo, auspiciado por la

Fundación Autores, engalana la propuesta, ya que hablamos de uno de los autores más prolíferos y exitosos que ha dado la radio y la televisión argentina.

Por lo expuesto, señor presidente, es que solicito a este cuerpo la aprobación del presente proyecto de declaración.

Irma Roy.

ANTECEDENTE

Proyecto de declaración

La Cámara de Diputados de la Nación

DECLARA:

De interés cultural el ciclo radioteatral “Permiso para imaginar” escrito y dirigido por el señor Alberto Migré, el mismo se emite por AM 950 Radio Belgrano los días domingo a las 22 horas.

Irma Roy.

[62] Ulanovsky, Carlos (1995): Días de radio…; pág. 129.

[63] Agú, Víctor: “Ayer y hoy en la radionovela”. Texto inédito.

[64] Cotton, Marcelo: “¿Vuelve el radioeatro?”. Disponible en: http://narrativaradial.com/sitio/vuelve-el-radioteatro/. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

[65] Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro…

[66] Di Chiara, Roberto: “La radio que yo viví”. Disponible en: http://www.elortiba.org/dichiara.html. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

[67] Ulanovsky, Carlos (1995): Días de radio…; pág. 207.

[68] En La Nación, Espectáculos, 9 septiembre de 2010.

Bibliografía

Agú, Víctor: “Ayer y hoy en la radionovela”. Texto inédito.

Berman, Mónica (2008): “Chispazos de tradición: la construcción de lo ficcional radiofónico”. En José Luis Fernández (comp.), La construcción de lo radiofónico. Buenos Aires, La Crujía.

Binasco, Aníbal (2007): La conversación radiofónica, una nueva retórica periodística. Tesis de doctorado inédita. Buenos Aires, Universidad Austral.

Bourdieu, Pierre (2008): ¿Qué significa hablar? Madrid, Akal.

Cascallar, Nené (1945): Esas cosas... de mamá. Palabras para otras mujeres y otras mamás. Buenos Aires, Arcur.

Cosse, Issabella (2007): “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad”. Revista de Estudios Sociológicos, volumen XXV, Nº 73, México.

Cotton, Marcelo: “¿Vuelve el radioeatro?”. Disponible en:

http://narrativaradial.com/sitio/vuelve-el-radioteatro/. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

Del Monte, Juan (1980): “Chispazos de tradición, una emoción radiofónica”. Revista Todo es Historia, N° 155, Buenos Aires.

Di Chiara, Roberto: “La radio que yo viví”. Disponible en: http://www.elortiba.org/dichiara.html. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional, historia y testimonios. Buenos Aires, Tiempo Sur.

Diario La Nación, “Dos carátulas, medio siglo”, Argentina. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=213263. Última consulta 2 de septiembre de 2014.Diario La Gaceta de Tucumán, Argentina, viernes 6 de abril de 2006.

Dido, Juan Carlos; Barberis, Sergio (2006): Radios universitarias. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Matanza.

Freire, Susana (2010): “Una curiosidad: Una obra de radioteatro de Samuel Beckett”. La Nación, Espectáculos, Argentina, 9 setiembre 2010.

Gallo, Ricardo (1991-2001): La radio, ese mundo tan sonoro. Volúmenes 1 y 2, Buenos Aires, Corregidor.

Gallotti, Alicia (1975): La risa de la radio. Buenos Aires, Ediciones

de la Flor.

García Canclini, Néstor (1977): Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación. Buenos Aires, Grijalbo.

Gotlip, Alelí (2001): El radioteatro. Jorge Edelman. Rosario, Beatriz Viterbo.

Grau, Luis María (1952): Los Pérez García y yo. Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez.

Hall, Stuart: (1984) “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. En Ralph Samuel (ed.), Historia popular y teoría socialista. Barcelona, Crítica.

Jauretche, Arturo (1979): Manual de zonceras argentinas, Buenos Aires, Plus Ultra.

Mafud, Julio (1965): Psicología de la viveza criolla. Buenos Aires, Américalee.

Martín-Barbero, Jesús (1991): De los medios a las mediaciones. Barcelona, Gili.

Matallana, Andrea (2006): “La radio en la Argentina”. Revista Todo es Historia, nº 464, Buenos Aires.

Mazziotti, Nora (1993): Soy como de la familia. Conversaciones con Alberto Migré. Buenos Aires, Sudamericana.

Migré, Alberto (2006): 0597 da ocupado. Buenos Aires, Biblos-Argentores.

Monsiváis, Carlos (2000): Aires de familia. Barcelona, Anagrama.

Paz, Hipólito (1999): Memorias. Vida pública y privada de un argentino en el siglo XX. Buenos Aires, Planeta.

Revista La Nación. Argentina, 24 de octubre de 1999.

Radioteatro. Disponible en: http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/interolimpicos/enelaire/Actuarsin/. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

Rivera, Jorge B. (1985): "Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro"; "La máquina de capturar fantasmas". En Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (eds.), Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires, Legasa.

Romano, Eduardo (1985): "¿Existió el escritor de radioteatro?". En Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (eds.), Medios de comunicación…, op. cit.

Samoilovich, Daniel (1972): Teleteatro, radioteatro y fotonovela. Buenos Aires, América Latina.

Sandoval, Luis (2004): “Radioteatro y cultura popular: Placer y mercado en los medios de comunicación”. Disponible en: http://www.comminit.com/en/node/149858/37. Última consulta 2 de septiembre de 2014.

Seibel, Beatriz (1985): Los artistas trashumantes. Buenos Aires, La pluma.

Seibel, Beatriz (2005): Historia del circo. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Terrero, Patricia (1981): “El radioteatro, la vida de nuestro pueblo”. Buenos Aires, CEAL.

Ulanovsky, Carlos (1995): Días de radio. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Ulanovsky, Carlos (2007): Prólogo a La pícara Chimbela. En Wimpi; Hugo Sofovich (autores), La pícara Chimbela. Buenos Aires, Biblos-Argentores.

Verón, Eliseo (1976): Lenguaje y comunicación social. Buenos Aires, Nueva visión.

Verón, Eliseo (2004): La semiosis social. Fragmentos de una teoría

de la discursividad (1976-1980). Barcelona, Gedisa.

Williams, Raymond (1982): Cultura: sociología de la comunicación y del arte. Buenos Aires, Paidós.

Wimpi (1975): La risa. Buenos Aires, Freeland.